U d'/of OTTAWA
39003001848539

834-1A-188

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/pisodesdhistoi00serv

ÉPISODES
D'HISTOIRE MUSICALE

DU MÊME AUTEUR

OUVRAGES D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES.

Richard Wagner jugé en France, 1 vol. in-18 (*épuisé*), Decaux.

Tannhaüser à l'Opéra en 1861, 1 br. in-18, Fischbacher.

La Musique française moderne (César Franck, Édouard Lalo, Jules Massenet, Ernest Reyer, Camille Saint-Saëns), 1 vol. in-18 (*épuisé*), Havard fils.

Weber (Collection des *Musiciens célèbres*), 1 vol. in-8, Laurens.

Emmanuel Chabrier (1841-1894), 1 vol. in-18, F. Alcan.

Freischütz, opéra romantique en 3 actes. Musique de *Carl-Maria von Weber*. Traduction du poème de *Friedrich Kind*, précédée d'un historique de l'œuvre et de ses adaptations françaises, illustrée de 2 portraits hors texte, in-16, Fischbacher.

VOYAGES

Cités d'Allemagne, 1 vol. in-18, Fasquelle.

A travers l'Autriche-Hongrie (*Cités et sites*), Le Soudier.

Dresde (Collection des *Villes d'art célèbres*), 1 vol. in-4, Laurens.

HISTOIRE

L'Allemagne française sous Napoléon Ier, 1 vol. in-8 (couronné par l'Académie française), Perrin.

ROMANS

L'Action et le Rêve, 1 vol. in-18, Stock.

L'Abraccio, esquisses de femmes, 1 vol. in-18, Fontemoing.

MAI 17 1973

GEORGES SERVIÈRES

ÉPISODES D'HISTOIRE MUSICALE

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33

1914
Tous droits réservés.

Universitas
BIBLIOTHECA

ML
60
.S48
1914

Épisodes d'Histoire Musicale

HISTOIRE DES CONCERTS A L'OPÉRA

L'idée mise à exécution par M. P. Gailhard, de donner des concerts dans la salle de l'Opéra, peut paraître originale ; cependant, en ce qui concerne la salle actuelle, l'initiative appartient à Vaucorbeil qui, en 1880, y organisa des Concerts historiques; antérieurement, il y eut à l'Opéra, à diverses époques, des auditions de musique non dramatique et même des concerts réguliers. Il m'a paru intéressant de rechercher ces précédents, en me référant le plus souvent aux archives de l'Opéra. J'ai tâché d'être aussi exact que possible, mais je ne me flatte pas de n'avoir rien omis.

Remonter au delà du dix-neuvième siècle est inutile. En effet, si de 1734 à 1741, la direction de l'Opéra eut le droit d'exploiter les concerts spiri-

tuels, fondés en 1725 par Danican Philidor, ces concerts dans lesquels, les jours de fêtes religieuses, où l'Opéra ne jouait pas, se produisaient, à côté d'artistes étrangers, les pensionnaires les plus célèbres de l'Académie royale de musique, avaient lieu, non dans le théâtre de l'Opéra, *mais dans une salle du palais des Tuileries*, la salle des Suisses. Donc, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, l'Opéra servit exclusivement à l'usage auquel il était destiné, c'est-à-dire à la représentation d'œuvres lyriques et chorégraphiques. La première exception notable à la règle qu'il m'ait été possible de relever, c'est l'exécution de l'oratorio d'Haydn, *la Création*. Elle eut lieu le 3 nivôse an IX (24 décembre 1800), avec, pour solistes, Garat, Chéron, Mmes Barbier-Valbonne et Branchu. L'Opéra s'appelait alors Théâtre des Arts ; il était situé rue de la Loi, actuellement Richelieu, à l'emplacement où se trouve aujourd'hui le square Louvois. C'est en se rendant à ce concert que le Premier Consul faillit périr par l'explosion de la machine infernale, rue Saint-Nicaise.

La salle Louvois et celle de la rue Le Peletier furent mises quelquefois à la disposition des vir-

tuoses pour y donner des concerts. C'est ainsi que la Grassini, la belle Milanaise dont M. Frédéric Masson nous a conté les amours avec le général Bonaparte et que le Premier Consul avait fait venir d'Italie, se fit entendre à l'Opéra, le 28 ventôse an IX (19 mars 1801). A côté d'elle, se produisirent le célèbre violoniste Rode et le hautboïste Sallentin; la soirée se terminait par le ballet des *Noces de Gamache*.

Quelques années après, la Catalani, célèbre cantatrice italienne qui, en 1804, avait épousé, à Lisbonne, un officier français du nom de Valabrègue, attaché à la légation, y donnait deux concerts, dont le premier eut lieu le 4 mai 1806. Son succès fut partagé par le violoniste français Alexandre Boucher, violon-solo de S. M. le roi d'Espagne Charles IV, extrêmement célèbre à cette époque, par son talent, qui le fit surnommer plus tard, en Allemagne, le *Beethoven du violon*, et par sa ressemblance physique frappante avec Napoléon [1].

Sous la Restauration, il y eut fréquemment des auditions de virtuoses à l'Opéra. On peut citer : le concert Bohrer, donné le 9 mars 1818; le concert

1. Sur Alex. Boucher, voir *Études d'histoire, de mœurs et d'art musical*, par Gust. Vallat, 1 vol. in-18, Quantin, 1890.

de Moschelès, le 24 février 1822 ; en l'année 1823, c'est (le 6 avril) le violoncelliste Romberg, surnommé l'*Hercule du violoncelle* ; puis, le 9 novembre, le pianiste-compositeur Pixis et J. Bœhm, violon-solo de S. M. l'Empereur d'Autriche.

L'année suivante (25 avril 1824), le flûtiste Tulou obtient de se faire entendre à l'Opéra; auprès de lui, paraît le jeune Liszt, qui fait ses débuts parisiens avec une improvisation et un thème varié pour le piano.

Les conditions stipulées en pareil cas étaient le partage par moitié des frais entre la direction et le bénéficiaire, la soirée se terminant généralement par un ballet du répertoire. Ch. Nuitter, l'ancien archiviste, m'a montré plusieurs de ces traités signés de la forte et magistrale écriture d'Habeneck (directeur de l'Opéra de 1821 à 1824) et approuvés par le ministre des Beaux-Arts, marquis de Lauriston.

Lorsque, précédé d'une réputation européenne, Nicolo Paganini vint à Paris en 1831, il obtint à son tour la salle de l'Opéra. Son premier concert (9 mars 1831) lui valut un succès triomphal qui se renouvela aux huit auditions suivantes.

La même faveur fut accordée, le 1er décembre 1837, au violoniste morave Ernst.

Après les virtuoses, les auteurs de compositions musicales non destinées à la scène obtinrent parfois soit du directeur, soit du ministre, l'autorisation de disposer de la salle de l'Opéra.

Une des premières œuvres symphoniques de Berlioz, la fantaisie sur *la Tempête* de Shakespeare, destinée d'abord à être exécutée au Théâtre-Italien, sous la direction de son ami le chef d'orchestre Girard, fut, sur les conseils de ce dernier, portée au directeur de l'Opéra, Lubbert, qui la reçut sur le seul nom, déjà célèbre, de son auteur, et accepta de la faire entendre dans une représentation au bénéfice de la Caisse des pensions des artistes. La répétition avait été excellente ; Fétis, juge sévère, avait encouragé l'auteur. Le lendemain (dimanche 7 novembre 1830), une heure avant l'ouverture du théâtre, un orage éclate, dit Berlioz dans ses *Mémoires*, comme on n'en avait jamais vu depuis cinquante ans. Une trombe d'eau rend les abords du théâtre inaccessibles. « La salle de l'Opéra resta déserte pendant la première partie de la soirée, celle où l'on exécutait ma fantaisie sur *la Tempête*... Elle fut donc entendue de deux à trois cents personnes à peine, y compris les exécu-

tants, et je donnai ainsi un véritable *coup d'épée dans l'eau.* »

Berlioz organisa par la suite, à l'Opéra, deux festivals pour faire entendre sa *Symphonie funèbre et triomphale* en l'honneur des victimes de Juillet. Le premier fut donné sous sa direction, le 1er novembre 1840. Il y fit exécuter, en outre, le *Tuba mirum* et le *Lacrymosa* de son *Requiem*. C'est là que se place l'épisode du soufflet donné par Bergeron à Émile de Girardin dans sa loge, rappelé dans les *Mémoires*. Bien que la recette eût dépassé 8.500 francs, Berlioz raconte qu'il dut abandonner le cachet de 500 francs qui lui avait été promis comme honoraires et payer en outre 360 francs de ses deniers comme rétribution de musiciens supplémentaires. Il avait, en effet, rassemblé sous sa direction cinq cents exécutants. Le second eut lieu le 7 novembre 1842. Habeneck dont il avait, deux ans auparavant, suspecté les intentions, lui prêtait son concours comme second chef d'orchestre[1].

Enfin, un an après la mort de Berlioz, son

1. Pour plus de détails sur ces auditions d'œuvres de Berlioz, voir les récentes biographies du maître par MM. Ad. Boschot et J.-G. Prodhomme.

fidèle ami, Ernest Reyer, eut l'idée d'organiser un festival à sa mémoire. De toutes parts, on lui témoigna un vif empressement à réparer vis-à-vis du grand musicien français les injustices de ses contemporains. Des instrumentistes célèbres tinrent à honneur de faire partie de l'orchestre ; les meilleurs chanteurs de l'Opéra, MM Faure, David, Villaret et Bosquin, Mmes Carvalho, Nilsson, Gueymard, auxquels se joignit Mme Charton-Demeur, créatrice du rôle de Didon, lui prêtèrent leur concours. Ce festival fut donné le 22 mars 1870; il y eut 12.000 francs de frais, la recette atteignit 13.300 francs ; l'excédent servit à assurer une sépulture convenable à Berlioz.

Félicien David, lui aussi, s'était servi, plusieurs fois, de la salle de l'Opéra pour l'exécution de ses œuvres ; d'abord, le 21 mars 1846, pour son oratorio *Moïse au Sinaï*, qui ne réussit pas ; puis, deux ans après, pour l'*Éden*, mystère en trois parties sur un poème de Méry, qui eut cinq exécutions. Le succès eût peut-être été plus grand sans les circonstances dans lesquelles se produisait cet ouvrage, le 25 août 1848, en pleine crise politique. Il avait dû, à l'origine, être joué avec décors et costumes, d'abord dans un établissement qui devait s'ouvrir sous le

nom de Château des Fleurs, ensuite à l'Opéra.

Treize ans plus tard, Félicien David eut sa revanche dans cette même salle, lors du festival consacré à ses œuvres organisé le 23 mars 1861, la veille de la dernière représentation de *Tannhauser*. On y entendit *le Désert*, la quatrième partie de *Christophe Colomb*, et la finale de *Moïse au Sinaï*, l'ouverture de *la Perle du Brésil* et le finale de la symphonie en *mi bémol*. Le public et la presse firent une ovation à l'auteur, probablement par esprit de réaction contre Wagner.

Il faut citer aussi quelques auditions de cantates de Prix de Rome, qui, par faveur spéciale, furent jugées dignes d'être exécutées à l'Opéra, telles que *Loyse de Montfort* de F. Bazin (7 octobre 1840); *Ivan IV*, musique de M. Paladilhe, alors âgé de seize ans (7 décembre 1860); *Ivanhoë* de M. Victor Sieg, l'heureux concurrent de M. Saint-Saëns, au Prix de Rome (18 novembre 1864); *Jeanne d'Arc* de M. Serpette (24 novembre 1871). Il n'y avait ni décors ni costumes, pas plus que pour les cantates politiques d'actualité, fort nombreuses sous le second Empire et parmi lesquelles on remarque: *Victoire !* de Méry et Ernest Reyer, composée en l'honneur des succès de la guerre d'Italie et exécu-

tée le 27 juillet 1859, et le *Retour de l'armée*, d'Alph. Royer et Aug. Gevaërt, chantée le 15 août de la même année. L'ouvrage avait une petite place dans la soirée et partageait l'affiche avec un opéra ou un ballet. Il s'exécutait en habit noir, comme on l'a vu (17 juin 1892), pour *la Vie du poète* de M. Gustave Charpentier.

Il y eut aussi à l'Opéra des solennités musicales motivées par l'actualité. Une des plus remarquables est la répétition générale, le 12 décembre 1840, à une heure de l'après-midi, du *Requiem* de Mozart, destiné à la cérémonie des Invalides, et des marches funèbres composées par Adam, Auber et Halévy pour la translation des cendres de Napoléon, qui eut lieu le 15 du même mois. Les femmes les plus élégantes avaient bravé la rigueur du froid et l'ennui de l'attente au dehors pour entendre cette exécution unique, qui rassemblait comme ténors : Duprez, Rubini, Ponchard, Alexis Dupont ; comme basses, Lablache, Levasseur, Barroilhet et Tamburini ; comme *soprani*, Mmes Damoreau, Dorus, Grisi, Persiani ; comme *contralti*, Mmes Pauline Garcia, Stoltz, Eugénie Garcia, Albertazzi. *Excusez du peu !* eût dit Rossini.

Le 25 avril 1876, le centenaire de l'Indépen-

dance des États-Unis fut célébré par une solennité musicale pour laquelle Gounod avait composé un chœur, qui fut chanté par les Orphéonistes de la Seine.

Il y eut aussi, dans la salle de l'Opéra, des concerts de bienfaisance. Rappelons le festival du 28 novembre 1858, au profit de la Caisse de retraite des artistes et employés de l'Opéra. Les parties vocales étaient renforcées des élèves du Conservatoire; l'orchestre du Conservatoire joint à celui de l'Opéra était conduit par Girard. Le 23 mai 1865, l'Œuvre des amis de l'enfance donna son concert à l'Opéra au lieu de le donner à la rue Bergère, avec l'orchestre de la Société des Concerts. Le 30 avril 1867, dans une représentation au bénéfice de Mlle Nilsson, dont le produit fut abandonné par elle à la Caisse de secours de la Société des artistes musiciens, on entendit la *Légende de sainte Cécile* de sir Julius Benedict, chantée par Faure, le ténor Colin, Mmes Nilsson et Gueymard. Le 30 mai 1875, plusieurs œuvres de Gounod forment le programme d'un festival donné à l'Opéra, au bénéfice de l'Œuvre des pupilles de la guerre. Enfin, le 7 juin 1879, festival au profit des inondés de Szegedin, dans lequel on entendit pour la première

fois la *Marche de Szabady* de Massenet et où Gounod, Guiraud, Reyer, Massenet et M. Saint-Saëns dirigèrent leurs œuvres.

Le caractère des diverses auditions qui viennent d'être rappelées fut d'être exceptionnel. Il y eut plus rarement des concerts organisés par la direction de l'Opéra dans un but artistique ou commercial.

La première série remonte à l'année 1818, qui vit la création des concerts spirituels dirigés par Habeneck, chef d'orchestre de l'Opéra. Le premier eut lieu le 16 mars 1818, pour la réouverture de la salle Louvois, restaurée. Le programme comprenait la symphonie en *si bémol* de Haydn, des fragments de l'oratorio *la Création*, des psaumes de Marcello, une ouverture de Beethoven, un concerto de violon de Viotti exécuté par Boucher et un de clarinette joué par Baërmann. Au second, le 18 mars, on entendit des fragments du *Requiem* de Mozart; au troisième, le 20 (Vendredi saint), des fragments du *Stabat* de Pergolèse.

Ces concerts spirituels continuèrent ainsi régulièrement pendant onze années, les lundi, mer-

credi et vendredi de la Semaine sainte et le dimanche de Pâques, pendant les relâches de l'Opéra, dans la salle Louvois d'abord, puis dans celle de la rue Le Peletier. Sauf en 1822, 1823 et 1824, où Baillot, premier violon de l'Opéra, remplaça le chef d'orchestre, promu directeur de l'Académie royale de musique, ils furent toujours dirigés par Habeneck. On y entendait beaucoup de musique italienne, des œuvres de Jomelli, Pergolèse, Paër, Paësiello, Cherubini ; mais, à côté de concertos et de symphonies concertantes, fort en vogue à cette époque et d'une valeur musicale médiocre, il y avait place pour les compositions de Haydn, Mozart et Beethoven. Le 24 mars 1823, on y exécuta l'oratorio : *le Christ au Mont des Olives* (*sic*).

Habeneck se servait de ces auditions pour faire connaître les symphonies de Beethoven, non sans résistances de la part des instrumentistes. On sait par Elwart[1] qu'il dut intercaler dans la symphonie en *ré* l'andante de la symphonie en *la*. Ces résistances le décidèrent à fonder en 1828, la Société des Concerts du Conservatoire, par

1. *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire.*

laquelle, grâce à sa persévérance, les œuvres de Beethoven finirent par s'imposer. Les concerts spirituels de l'Opéra ne survécurent point à son départ.

Il faut maintenant franchir un intervalle de quarante et un ans pour trouver une entreprise de concerts constituée à l'Opéra. Par suite d'une entente avec Émile Perrin, Henri Litolff s'était chargé de réunir cent exécutants étrangers au personnel de l'Opéra. Il se proposait de donner, de quinzaine en quinzaine, une série de quatorze concerts ; les prix habituels devaient être réduits pour les abonnés, il y avait même des abonnements de quatre concerts au choix. Le premier eut lieu le 7 novembre 1869 ; il débutait par l'ouverture des *Girondins* de Litolff. Il offrait, entre autres morceaux, trois fragments de *la Damnation de Faust* et trois pièces de Gounod, dirigées par l'auteur ; il se terminait par la « Symphonie avec chœurs » qui, insuffisamment répétée par les chanteurs, fut massacrée. Au second, le 21 novembre, on entendit notamment la Conjuration des Djinns du *Sélam* d'Ern. Reyer et la *Suite d'orchestre* de M. Saint-Saëns, dirigée par l'auteur. Ce second fut le dernier, Litolff s'étant brouillé aus-

sitôt avec la direction. Mais l'idée avait germé, elle fructifia l'année suivante.

Le 2 septembre 1870, l'Opéra avait donné sa dernière représentation. Les désastres de la guerre et la Révolution du 4 septembre lui ayant fait retirer sa subvention, Perrin donnait sa démission, et le personnel du théâtre restait sur le pavé, beaucoup d'artistes sans ressources. Dans cette triste circonstance, ils eurent l'idée de se réunir en société et de demander au ministre de l'Instruction publique l'autorisation de donner des concerts à leur profit dans la salle de l'Opéra, en réservant le produit de la première soirée aux victimes de la défense de Châteaudun. Cette autorisation leur fut accordée par Jules Simon, sous la date du 28 octobre; le premier concert fut affiché pour le 3 novembre, mais il n'eut lieu que le 6.

Figuraient dans ces concerts des fragments d'opéras du répertoire et des morceaux prêtant à l'allusion patriotique, tels que le *Chant du départ* de Méhul, le chœur de *Charles VI* : « La France a l'horreur du servage », le duo de *la Muette*, etc. Pour eux, M. Saint-Saëns avait composé une cantate de circonstance qui ne fut pas exécutée; la *Marche héroïque* qu'il dédia à la mémoire

d'Henri Regnault, son ami, et qui fut jouée l'année suivante, aux Concerts populaires, en est extraite. Malgré la haine qu'on portait alors à l'envahisseur, au troisième concert (13 novembre) on joua la marche avec chœur de *Tannhäuser*, et au quatrième (le 20), l'ouverture. Il faut dire qu'à ce moment, un revirement était près de se produire en faveur de Wagner. Perrin avait depuis longtemps l'idée de monter *Lohengrin;* quelques jours avant la déclaration de guerre, *le Figaro* aux « Échos de théâtres », lui prêtait le projet de reprendre *Tannhäuser*, et publiait la distribution des rôles[1].

Ces concerts continuèrent ainsi, avec un certain succès, jusqu'au mois de mars 1871. Le vingtième était affiché pour le 19, on devait y chanter *le Désert:* les troubles qui venaient d'éclater dans Paris l'empêchèrent. Ce fut la fin.

1. Mmes Hisson, Vénus ; Sass, Élisabeth ; Arnaud, le Pâtre. MM. Colin, Tannhäuser ; Faure, Wolfram ; David, Hermann. Il faut remarquer que le 30 avril 1864, l'ouverture de *Tannhäuser* avait été jouée dans une représentation au bénéfice de la Caisse des auteurs et compositeurs dramatiques, et qu'elle fut rejouée le 23 décembre 1865, dans une représentation au bénéfice de la Caisse des pensions des artistes de l'Opéra.

Entre temps, il faut noter que le lundi 27 novembre 1870, la Société des gens de lettres donna dans la salle de la rue Le Peletier, une matinée consacrée à la récitation de pièces célèbres des *Châtiments* par les principaux acteurs de Paris. La séance littéraire était encadrée par les ouvertures de *la Muette* et de *Zampa*, dirigées par Georges Hainl.

La politique joua bientôt un mauvais tour à cet artiste. Après la fermeture de l'Opéra, il était parti pour Lyon où il dirigeait l'orchestre du théâtre. Vers la fin de la Commune, il reçoit un billet signé : Charles Garnier, qui l'invite à prêter son concours à un concert organisé à l'Opéra. Il accepte aussitôt, croyant avoir affaire à l'architecte, alors que ce Charles Garnier, son correspondant, n'était qu'un pauvre diable d'acteur qui, grâce à la Commune, avait usurpé la direction de l'Opéra [1].

1. Par arrêté du 10 mai 1871, signé du citoyen Cournet, délégué à l'Intérieur, Émile Perrin, directeur de l'Opéra, était révoqué et le citoyen Ch. Garnier promu à sa place. Une commission lui était adjointe pour veiller aux intérêts de l'art musical et des artistes. Le jeune compositeur Raoul Pugno figurait parmi ses membres ; elle fut installée le 12 mai 1871. Voir Moriac : *Paris sous la Commune*, 1 vol. in-18, Dentu, 1872.

Le premier acte d'exploitation de Garnier fut de préparer et d'afficher un concert au profit des victimes de la guerre, veuves et orphelins du personnel de l'Opéra. Entre autres morceaux, on devait y entendre la poésie de V. Hugo, *Patria*, adaptée à une mélodie de Beethoven, chantée par Mme Ugalde, la scène finale de l'opéra *Nahel* de Litolff, chantée par Mme Morio, de la Scala, un hymne révolutionnaire de Gossec, *Vive la liberté!* et deux compositions du jeune Raoul Pugno : *Hymne aux Immortels*, sur des vers de V. Hugo, chanté par M. Romani, du Théâtre-Italien, et *Alliance des peuples*, marche et chœur sur des paroles de circonstance de David Gradith. Annoncé pour le 22 mai 1871, ce concert fut répété seulement. L'entrée des troupes dans Paris en empêcha l'exécution.

Enfin, il faut arriver aux deux auditions des 22 et 29 mai 1880 organisées par Vaucorbeil. Présentées sous le nom de « Concerts historiques », elles offraient un programme varié, une partie rétrospective composée de pièces de chant et d'orchestre de Lulli, Rameau, Gluck, Grétry, Rossini, une œuvre moderne : l'oratorio *la Vierge* de Massenet. Malgré l'excellence de l'exécution par les

meilleurs chanteurs de l'Opéra, malgré la présence du jeune maître au pupitre, ces concerts n'eurent pas de succès. Peut-être faut-il attribuer leur échec aux prix élevés des places, peut-être à ce fait qu'ils avaient lieu le samedi soir au lieu d'être offerts en matinée, le dimanche.

Cet article a été écrit à l'occasion des concerts qu'institua M. P. Gailhard, directeur de l'Opéra, à la fin de l'année 1895, dans le but d'assurer aux jeunes compositeurs le moyen de se faire connaître. L'orchestre et les chœurs étaient ceux de l'Opéra ; ils étaient placés sous la direction de leurs chefs respectifs, MM. Paul Vidal et G. Marty, le ballet lui-même concourait à ces séances musicales ; des danses anciennes en costumes étaient offertes aux spectateurs, et ce fut même là le plus grand attrait de ces matinées du dimanche, l'intérêt musical de ces concerts étant en somme assez médiocre.

Il y eut deux saisons, l'une en 1896, l'autre en 1897. La première commença le 30 décembre 1895 et le même programme fut redonné, le dimanche suivant, 5 janvier 1896. Et ainsi de suite : 19 et 26 janvier, 9 et 16 février, 2 et 4 avril (concert spirituel).

Outre les danses anciennes, des fragments de tragédies lyriques classiques : *Alceste, Œdipe à Colone, la Vestale,* interprétés par les meilleurs chanteurs de la troupe de l'Opéra: Mmes Caron et Bosman, M. Delmas, alternaient avec des œuvres inédites de jeunes compositeurs, Prix de Rome, pour la plupart, et des morceaux déjà entendus dans d'autres concerts. Dans la première saison, les nouveautés s'appelaient : *Temps de Guerre,* suite d'orchestre en cinq parties de M. Fernand Le Borne, la *Nuit de Noël* de M. Gabriel Pierné, qui eut un grand succès, puis des fragments du *Duc de Ferrare,* drame lyrique en 4 actes de Georges Marty, qui fut représenté en 1899 à la Renaissance transformée en Théâtre-Lyrique par les frères Milliaud. Ensuite vinrent : *A la villa Médicis*, suite d'orchestre de M. Henri Büsser, une autre suite de M. Hirschmann et *le Songe de la Sulamite* de M. Bachelet, chanté par le ténor Affre et Mme Bosman ; puis le *Poème carnavalesque* de M. Silver, des fragments de la musique de scène écrite par M Georges Hüe pour *la Belle au bois dormant*, féerie de M. Rob. d'Humières ; enfin une ouverture dramatique de M. Mestres, *Saint Georges,* cantate de M. Paul

Vidal, un *Requiem* de M. Alfred Bruneau, chanté par Mmes Bosman, Héglon, MM. Vaguet et Delmas.

Des compositeurs illustres ou estimés rehaussèrent de leur réputation l'éclat de ces programmes; on y vit figurer le Prologue de *Françoise de Rimini*, opéra tombé en 1882, qui valut une ovation à son auteur, Ambroise Thomas; la marche de *Szabady* de J. Massenet, la symphonie en *mi bémol* de M. Saint-Saëns, œuvre de jeunesse; *l'Enterrement d'Ophélie* et la *Rapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray, une cantate de M. Ch. Lefebvre : *Sainte Cécile* et même une marche avec chœur tirée de *Mazeppa*, opéra de Mme de Grandval.

Pour la seconde saison, la Direction se montra moins hospitalière aux *jeunes*. Le premier concert (3 et 10 janvier 1897) révéla du moins la symphonie en *ut* majeur de M. Paul Dukas, qui est entrée par la suite au répertoire de nos sociétés de concerts; le second (24 et 31 janvier) fit entendre une cantate de M. Xavier Leroux: *Vénus et Adonis* (*soli* par Mmes Héglon, Carrère et Lorentz); le violoniste Laforge y exécuta un Concerto-féerie d'un M. Gaby, parfaitement obscur, et qui fit rire le public; le quatrième, donné les 7 et 14 mars,

offrait aux auditeurs une rapsodie marocaine de M. Lucien Lambert : *Tanger le soir*, et *les Lupercales* de M. A. Wormser.

La partie rétrospective comprenait des chants populaires français recueillis et harmonisés par M. Tiersot, des fragments de *Pâris et Hélène* de Gluck, chantés par Mme R. Caron, l'ouverture de *Léonore* de Beethoven, des morceaux du *Sélam* d'Ernest Reyer (*soli* par le baryton Renaud et Mlle Bréval), de l'Opéra ; *Circé* de M. Th. Dubois, le *Ping-Sin*, de M. H. Maréchal ; *la Mer*, cantate de Victorin Joncières. Aux écoles étrangères furent empruntés un tableau du *Mefistofele* d'A. Boïto et une symphonie de Svendsen. Enfin *la Damnation de Faust*, d'Hector Berlioz, chantée par MM. Vaguet, Fournets et Paty, et successivement par Mmes Grandjean et Bréval, eut, sous la direction de M. Paul Vidal, quatre auditions, les 21 et 28 février, 28 mars et 4 avril.

Médiocrement rémunératrice, cette expérience de deux années suffit à M. P. Gailhard. Bien que l'acoustique de la salle avec l'orchestre sur la scène eût paru défectueuse, la Société des concerts, dont la salle était livrée aux réparations, imagina de s'installer provisoirement dans la salle de

l'Opéra, le dimanche en matinée. La première séance eut lieu le 12 décembre 1897. Mais l'essai ne réussit guère sous le rapport pécuniaire, et n'augmenta pas la renommée artistique de l'illustre compagnie. Ce fut plutôt le contraire. Aussi la Société s'empressa-t-elle de réintégrer dès la saison suivante (4 décembre 1898) la petite salle pompéienne de la rue Bergère.

Ci finit l'histoire des Concerts à l'Opéra.

P. S. — Depuis lors, il n'y a plus eu à l'Opéra, comme auditions de musique *non dramatique*, que celle du *Jugement de Pâris*, pièce symphonique de M. Ed. Malherbe, couronnée le 13 février 1905 par un jury spécial et exécutée par l'orchestre le 27 octobre, avant la dernière reprise du *Freischütz*. D'autre part, la salle a été louée par M. Gabriel Astruc, en 1906 et 1907, pour des festivals. Engagé par lui, le célèbre *Kapellmeister* F. Weingartner dirigeait le 28 avril 1906, en l'honneur de Berlioz, la *Damnation de Faust* (*soli* par Mme L. Bréval, MM. Plamondon, Delmas, Nivette), le 1er mai, en l'honneur de Beethoven, la Fantaisie avec chœurs et la *Neuvième Symphonie* (*soli* par Mme Verlet et Passama, MM. Affre et Gresse). Grâce à lui aussi, des concerts de musique russe, symphonies ou fragments de drames lyriques, dirigés par MM. A. Nikisch, Rimsky-Korsakoff et Chevillard eurent lieu dans le même local, les 16, 19, 23 et 30 mai 1907. C'est de là que date la révélation du talent du baryton Chaliapine et du mérite de *Boris Goudounow*, qui fut représenté l'année suivante. Enfin, le 25 mai 1909, concert de gala pour l'érection d'un monument à Beethoven.

LES ORATORIOS DE J.-F. LE SUEUR

Après avoir comparé en Le Sueur le compositeur dramatique et le maître de chapelle, Raoul Rochette, dans l'Éloge qu'il lut à l'Institut le 5 octobre 1839[1], concluait en ces termes: « L'Église garde plus fidèlement les talents qui se vouent à son culte que le monde ne fait de ceux qui travaillent pour ses plaisirs. Il y a toujours dans les travaux de ceux que la religion inspire quelque chose de sa puissance et de sa durée ; et c'est ce qui a lieu surtout pour la musique... On peut dire des chants de l'Église qu'ils participent à ce qu'elle a elle-même d'immuable et de sacré. » Raoul Rochette fut mauvais prophète en ce qui concerne Le Sueur.

1. Publiée dans la *France musicale* d'Escudier le 17 novembre 1839, cette notice parut chez Didot en brochure, l'année suivante.

L'Église a négligé de garder le souvenir d'un musicien qui a tant écrit pour elle et qui a dû le meilleur de sa renommée à ses productions religieuses. Octave Fouque, qui a écrit la moitié d'un volume in-18 sur Le Sueur dans ses *Révolutionnaires de la Musique*[1], n'a étudié de près que l'*Oratorio de Noël*. C'est le seul pour lequel on ait une date certaine. Après avoir épuisé toutes les sources d'information, notices des dictionnaires, souvenirs des contemporains ou des descendants, archives, ouvrages historiques et journaux du temps, j'en suis réduit à exposer de simples conjectures, — et je m'en excuse d'avance auprès du lecteur, — en ce qui concerne l'origine, l'époque de la composition et de l'exécution de la plupart des oratorios de Le Sueur.

Avant de les passer en revue, il me semble utile de rappeler brièvement ici la carrière de leur auteur. Cet essai rapide de biographie servira à faire connaître l'homme et l'artiste, à rectifier bien des erreurs commises par les faiseurs de notices et les compilateurs de dictionnaires.

Jean-François Le Sueur est né le 15 février 1760 (et non 1763) à Drucat-Plessiel, près d'Abbe-

1. Un vol. in-18, Paris, 1883, Calmann-Lévy.

ville[1]. On a beaucoup discuté sur la condition sociale de ses parents. D'après les uns, son père était un obscur paysan ; d'après les autres, plutôt un agronome qui vivait, très pauvrement d'ailleurs, du produit de ses terres. D'autres le font descendre de Pierre Sueur, échevin d'Abbeville en 1192. Sa famille aurait donné des *mayeurs* et des échevins aux villes de Boulogne, de Saint-Valéry-sur-Somme et d'Abbeville. Alliée aux plus nobles maisons de la Picardie, aux Créqui, aux Rambure, aux Chastellux, aux Castillon, aux Séguier, elle se rattacherait à celle d'Eustache Le Sueur, l'illustre peintre du temps de Louis XIV. Cette prétention qu'énonçait dans son éloge académique Raoul Rochette[2], qui tenait ses renseignements de la veuve du compositeur, était celle de Le Sueur lui-

1. *Rectification à la notice sur Le Sueur de R. Rochette, par un de ses camarades d'enfance*, l'abbé Tiron, ancien maître de musique à la cathédrale de Saint-Ouen, etc... *France musicale* du 19 avril 1840). Dans un ouvrage récent sur Le Sueur, M. F. Lamy adopte cette date.

2. Et, après lui, Stephen de la Madelaine dont la brochure parut en 1844, et deux notices publiées, l'une en 1844, dans les *Notabilités contemporaines*, revue mensuelle, avec un portrait lithographié, l'autre dans les *Archives générales*, en 1854, signée par M. de Vilagre, secrétaire de Baour-Lormian, qui avait été en relations suivies avec Le Sueur.

même[1]. Ses amis l'avaient publiée bien longtemps auparavant, un rédacteur anonyme du *Mercure de France* le 29 avril 1786, Ducancel, dans son *Mémoire pour Le Sueur*, en 1802, et Choron avait recueilli cette tradition dans son *Dictionnaire historique des musiciens*, qui date de 1810.

En réponse à la notice de Raoul Rochette imprimée dans la *France musicale* d'Escudier (17 octobre 1839), l'abbé Tiron, qui avait connu Le Sueur à la maîtrise d'Amiens, s'inscrivit en faux contre cette double légende : naissance noble et parenté avec Eustache Le Sueur. Son condisciple s'appelait, affirmait-il, simplement Sueur ; il était le fils de Jean Sueur, pauvre paysan du hameau du Plessis, dépendant du village de Drucat, entre Abbeville et Saint-Riquier, et il était né dans une chaumière[2]. Cette affirmation d'un prêtre qui a connu Le Sueur

1. Note rédigée le 4 thermidor an X, où il réclame ses titres et fait valoir ses parentés (Papiers de Le Sueur, Archives de l'Opéra).

2. La même thèse a été soutenue plus récemment par M. L. Petit, dans sa petite brochure in-8°, publiée en 1883, à Abbeville. D'après cet auteur, qui a publié l'extrait de naissance de l'artiste, le père de Le Sueur s'appelait Jean-François Sueur, il était batteur en grange chez M. Descaules, receveur des Domaines du Ponthieu au Mesnil-Val-Cresson, ferme dépendante de Drucat. Il se maria au Plessiel avec Jeanne Duchaussoy.

tout enfant, qui a partagé ses études et ses jeux, semble décisive. Elle fut cependant démentie en 1844 par la notice de Stephen de la Madelaine, qui était documenté par la famille de l'artiste et qui l'avait connu de près. La tradition, conservée encore aujourd'hui par les héritiers de Le Sueur [1], est confirmée par les pièces concernant la généalogie du compositeur, comprises dans les papiers de Le Sueur appartenant aux Archives de l'Opéra. L'artiste eut d'ailleurs à faire la preuve de ses dires pour obtenir la noblesse que Charles X lui accorda par une ordonnance royale du 17 juillet 1828, avec le titre d'écuyer et le droit de relever les armes d'Eustache Le Sueur.

Au reste, je n'ai discuté cette question que dans le but d'élucider les points obscurs de sa biographie; elle est à mes yeux sans importance. *Spiritus flat ubi vult.*

D'après les notices des dictionnaires, qui tous se recopient, la vocation du compositeur se serait

1. Boisselot écrivait à Escudier que la famille de Le Sueur (dont il était le gendre), prenait la responsabilité des assertions qu'avait formulées Raoul Rochette. Il annonçait l'intention de publier une biographie authentique de son maître qu'il n'a jamais écrite (*La France musicale* du 26 avril 1840).

déclarée de très bonne heure, lors du passage d'un régiment au Drucat-Plessiel. La musique s'étant mise à jouer, l'enfant se serait écrié : « Oh! plusieurs airs à la fois ! » Ce récit est traité de légende, avec toutes les apparences de la raison, par l'abbé Tiron.

Que Jean Sueur fût un simple paysan ou un cultivateur de bonne race peu fortuné, suivant la version de Stephen de la Madelaine, il plaça son fils, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur à la collégiale Saint-Wulfran d'Abbeville; puis, comme celui-ci avait une voix de soprano magnifique, il l'offrit aux chanoines d'Amiens, qui l'admirent à leur maîtrise. C'est là que Le Sueur apprit ce qu'il savait de latin. Il n'entra au collège de la ville que lorsqu'il eut perdu sa voix, à l'âge de quinze ans. Il y fit sa philosophie et reçut la tonsure. A sa sortie du collège, il fut nommé maître de chapelle à Séez, en 1778. Il avait donc dix-huit ans, et non seize ans et demi, comme on l'a soutenu.

A ce moment, son instruction musicale ne devait pas être bien avancée, s'il faut en croire son condisciple, l'abbé Tiron, qui ne partage pas sur les maîtrises de l'Ancien Régime l'opinion favorable de Raoul Rochette[1]. Le jeune maître de

1. Celui-ci exprimait évidemment les idées de Le Sueur.

musique dut sentir les lacunes de ses connaissances techniques, car, l'année d'après, il venait à Paris demander des leçons à l'abbé Roze, maître de chapelle aux Saints-Innocents, qui l'agréa comme sous-maître. « C'était, dit Stephen de la Madelaine, un compositeur médiocre, mais un bon théoricien. »

En 1779, Le Sueur obtint le poste de Dijon et la faveur de M. de Vogüe[1], évêque, amateur passionné de l'art musical, ainsi que l'appui de M. de Vergennes, ambassadeur de France à Venise, qui passait une partie de l'année à Dijon, de M. de La Tour du Pin, gouverneur de la ville, de

On sait que la principale cause de la brouille de Le Sueur avec Sarrette fut la publication de la brochure dans laquelle il proposait de fonder un enseignement musical basé sur les principes des maîtrises. Cette brochure parut en 1801.

1. Brochure de Ducancel : *Mémoire pour Le Sueur, l'un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, au conseiller d'État, chargé de la direction et de la surveillance de l'instruction publique, en réponse à la partie d'un prétendu recueil de pièces imprimé soi-disant au nom du Conservatoire et aux calomnies dirigées contre le citoyen Le Sueur par le citoyen Sarrette, directeur de cet établissement et autres, ses adhérents... par le citoyen G. P. Ducancel, défenseur officieux et ami de Le Sueur.* Imp. chez Goujon fils, rue Taranne, n° 737, (Vend. an XI).

M. de Surjet, trésorier des États de Bourgogne, et d'autres personnages de marque. En 1782, il se rendit au Mans pour exercer les mêmes fonctions, puis, au bout de quelques mois, à Saint-Martin de Tours. Mais il quitta bientôt la capitale de la Touraine pour celle de la France.

Paris l'attirait pour deux raisons : Legros le conviait à venir entendre exécuter au Concert spirituel des motets de sa composition [1], et il allait succéder à l'abbé Roze comme maître de chapelle aux Saints-Innocents. Le Sueur fut admis sur le rapport favorable d'un jury composé de Gossec, Grétry, Philidor, et il fit à Paris la connaissance de Sacchini, qui le prit en affection au point de corriger plusieurs de ses œuvres. Le disciple ne fut pas un ingrat. Sacchini étant mort à Paris le 8 octobre 1786, Le Sueur composa, sur un poème de Moline, un morceau vocal aux allures d'apothéose, intitulé *l'Ombre de Sacchini*, qui fut chanté le 8 décembre au Concert spirituel [2], en même temps

1. Je n'ai pas trouvé trace de ces exécutions. M. Michel Brenet, dans son excellent travail sur les *Concerts en France au XVIIIe siècle*, signale à la date du 22 mars 1785 une Ode de J.-B. Rousseau, et les 12 et 15 avril 1786, des chœurs écrits sur les poésies sacrées de Racine et de Corneille (*Guide musical* du 1er avril 1900).

2. M. Ad. Jullien a cité les paroles de Moline dans son

que l'oratorio *Esther*, de ce maître. Il remplit ses fonctions aux Saints-Innocents de 1784 à 1786.

A propos de son entrée à la maîtrise de Notre-Dame (le 26 juin 1786), on a prétendu qu'il fallait être dans les ordres ou avoir quarante ans pour obtenir le poste de maître de chapelle, et que Le Sueur l'emporta au concours sur 45 compétiteurs[1]. Tout cela est controuvé. Le Sueur n'eut pas à subir l'épreuve d'un concours, et sa jeunesse ne l'empêcha pas d'être préféré à d'autres candidats. Il avait pour lui d'abord l'expérience des fonctions qu'il allait remplir[2], ses succès au Concert spirituel et la protection de plusieurs grands seigneurs qu'il avait connus à Dijon ou ailleurs. Quant à la prêtrise, elle n'était point exigée, et ce n'est nullement parce qu'on cherchait à le faire entrer dans les ordres, contrairement à ce qui a été écrit, qu'il fut contraint, l'année suivante, de donner sa dé-

livre : *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI*, 1 vol. in-18, Paris, 1878, Didier.

1. *Notabilités contemporaines*, R. Rochette, Stephen de la Madelaine.

2. Et les attestations favorables de tous les chapitres qui avaient pu l'apprécier comme maître de chapelle. Conservées dans les papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra, elles m'ont servi à rectifier les dates de ses services.

mission. On verra plus loin de quelle manière il quitta Notre-Dame.

Le seul fait exact, c'est que l'archevêque de Paris, Mgr de Juigné, aurait voulu l'attirer vers la carrière ecclésiastique, tandis que ses protecteurs mondains, MM. de Vergennes, de Villequier, de Choiseul, de Breteuil, le poussaient vers le théâtre. Étant aux Saints-Innocents, sur un livret d'un nommé Dercy que Sacchini avait abandonné, Le Sueur avait écrit la partition de *Télémaque*, qui attendait son tour dans les cartons de l'Opéra. Ses relations avec Gossec, Grétry, Piccini, l'attiraient de ce côté. L'ardeur de la jeunesse devait bouillonner dans le cerveau de ce maître de chapelle de vingt-six ans et le pousser à introduire du dramatique dans la musique d'église. Déjà, dans les compositions « pleines d'esprit et de chaleur » qu'il avait fait entendre au Concert spirituel, le *Mercure de France*[1] avait remarqué que l'auteur, « nourri des ouvrages des bons maîtres », *soignait particulièrement son orchestre.* « *Sa musique est très dramatique*; peut-être même a-t-elle plus ce caractère que celui de chapelle, *ce qui est un heureux défaut.* » Cette manière de voir du rédacteur ano-

1. Numéro du 29 avril 1786.

nyme, un ami probablement, était évidemment celle de Le Sueur, car, dès son entrée à Notre-Dame, il fit exposer au chapitre, dans la réunion du 3 juillet 1786, par un de ses partisans, M. de Mondran, ses vues pour la fête de l'Assomption[1]. Il demandait « la permission d'ajouter de la symphonie à sa musique pour les quatre grandes fêtes de l'année », sauf à compenser ces frais supplémentaires par des économies sur l'emploi des instruments les autres jours. Le chapitre y consentit.

Le premier essai eut lieu les 14 et 15 août 1786[2]. Encouragé par le succès, le chapitre autorisa le renouvellement de la tentative pour les fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, et, dans sa séance du 17 novembre 1786, il porta à 2.400 francs le chiffre de la subvention extraordinaire accordée au maître de chapelle, à ces deux conditions : 1° que le nombre des symphonistes

1. Archives nationales : Registre des délibérations du chapitre de Notre-Dame LL 232_{40}. Voir le livre de l'abbé Chartier, sur *l'Ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise*, 1 vol. in-18. Paris, 1897, Perrin.

2. Le *Journal de Paris* du 13 août 1786 annonçait, pour le 14, un *Te Deum* à orchestre aux matines, et pour le 15, messe et vêpres de l'*abbé* Le Sueur. Jusque-là, dit l'auteur de la note anonyme, la musique vocale de Notre Dame n'était accompagnée que de basses et de bassons.

ne gênerait pas les cérémonies du chœur ; 2° que l'accès en serait sévèrement interdit à tout chanteur de théâtre et qu'aucun ne pourrait y être admis sous aucun prétexte. Le Sueur n'avait pas respecté cette défense ; il avait introduit « les gens de spectacle dans la première église pour y chanter pendant la célébration de nos redoutables mystères », et les personnes pieuses en avaient été chagrinées [1]. Il donnait des motets et des messes à grand orchestre à Notre-Dame. La foule s'y rendait par curiosité. Aussi ces solennités musicales furent-elles surnommées « les opéras des gueux ».

Pour répondre aux critiques qui lui étaient adressées, Le Sueur fit paraître chez la veuve Hérissant, imprimeur du chapitre, un *Essai de musique sacrée, ou musique motivée et méthodique pour la fête de Noël* [2]. Joignant l'exemple au précepte, il avait composé pour cette fête une messe d'un genre particulier. Cette messe est devenue ce qu'on a appelé l'*Oratorio de Noël*. La partition

1. Abbé Chartier, O. Fouque. L'abbé Tiron rapporte que l'archevêque de Paris, Mgr de Juigné, blâmait Le Sueur d'introduire dans le sanctuaire des chanteurs de l'Opéra, Laïs entre autres et surtout un certain Murgeon, qui avait une voix de soprano. Il le croyait castrat, à tort du reste.

2. Une br. in-8°, 1787.

gravée diffère un peu de ce qu'elle était à l'origine d'après le programme de la brochure, Fouque l'a déjà remarqué. Son étude ayant reproduit le plan de Le Sueur, je m'abstiens de le développer. D'ailleurs, l'analyse même qui est donnée ci-après de la partition, le résume en fait.

D'après ce plan, l'œuvre débutait par une ouverture dans laquelle l'orchestre devait rappeler les prédictions relatives à la naissance du Messie. L'annonce solennelle devait être faite par un récit des trombones ; une marche retentissait au moment de la venue de l'Ange. Un unisson devait faire entendre l'air traditionnel relatif aux vœux des Prophètes. Cette ouverture n'a pas été conservée dans l'édition définitive de l'oratorio. D'ailleurs, même au moment où il composait sa messe de Noël, le compositeur n'a pas réalisé toutes les intentions exprimées dans sa brochure. Il vaut donc mieux examiner ce qu'il a fait que ce qu'il prétendait faire.

Comme celle d'une messe ordinaire, la partition débute par le *Kyrie*. Il est en *ré* mineur, à 3 temps ; des appogiatures plaintives en font le caractère. A la fin du développement intervient dans l'orchestre le thème d'un air antique que l'au-

teur dit être « un noël de l'ancienne Église d'Occident ». C'est un *noël* très connu que beaucoup de musiciens ont employé ultérieurement. Suit un épisode descriptif intitulé : Scène religieuse de nuit. Le chœur expose le récit de l'Évangile ; puis intervient le « noël de l'Église gallicane », à 3/4 : *Or, dites-nous, Marie...*, qui amène un pompeux *Gloria* en *mi naturel*. Un « conduit » le relie à « l'Appel des bergers et pasteurs de la campagne de Bethléem », puis vient un « air antique de l'Orient, devenu le noël de l'Église gallicane » : *Voici la nouvelle que Jésus est né*. Après quoi Le Sueur, écrivait l'abbé Tiron, avait « établi le *Laudamus te* du *Gloria* sur un air de marche qui faisait le motif du chœur ; mais, en même temps, on entendait l'air du noël : *Où vont ces gais bergers ?* joué par les bassons, trombones, etc., de manière que tout cet ensemble devait, selon lui, faire comprendre aux auditeurs que ce *Laudamus* était le cantique que chantaient les bergers en allant à Bethléem [1] ». Le morceau se développe en un grand *crescendo*, puis finit *pianissimo* sur l'*Adoramus te*.

1. Telle était bien l'intention de Le Sueur. Sa brochure l'indique.

Deux saintes femmes, arrivées à la crèche, adressent leurs actions de grâces à Jésus dans un duo à 3/4 en *fa* en style d'opéra, puis arrivent les pasteurs. Le chœur qu'ils chantent consiste en une reprise du *Laudamus* en *sol* majeur.

Le numéro suivant est un morceau d'ensemble à 3/4 en *ut* mineur, formé du chœur des bergers et des deux saintes femmes sur le *Domine Deus*, suivi d'un chœur fugué sur le *Qui tollis peccata mundi*. Après un épisode mélodieux sur un air populaire, vient un grand *crescendo* suivi du *Laudamus* formant *coda*.

L'une des saintes femmes chante à la gloire du Rédempteur un air de soprano (*allegro* en *fa*) pompeux et éclatant. L'orchestre y mêle un ancien « noël d'origine hébraïque que l'Église d'Orient transmit à celle d'Occident ». Un peu plus loin, sous les mots : *Gloria Dei Patris*, se dessine un chant de même origine « dont l'Église d'Occident fit un noël ». Le musicien le transforme en *Sanctus*.

Enfin, Le Sueur introduit dans sa partition « une hymne pastorale, composée d'un chant d'annonce, de deux strophes, d'une antistrophe, avec épode ». Le chant d'annonce, d'après l'au-

teur, serait un chant antique sur lequel l'Église gallicane a parodié l'hymne latine : *Jam desinant.* Cette partie de l'œuvre se termine par une *bergerie* [1], morceau bien rythmé à 3/4 en *ut* sur l'hymne de Noël dans lequel Le Sueur a introduit divers plains-chants, entre autres un *noël* suisse. Sur le verset : *Stabulum respices,* le mouvement se ralentit, l'hymne finit *smorzando.*

On voit le procédé : il consiste à respecter dans ses grandes lignes la liturgie de la messe et à en varier l'aspect, comme les rites consacrés varient, suivant la fête du jour, la couleur des habits sacerdotaux. Le musicien prend le texte même des prières, mais les adapte au caractère de la solennité par une dramatisation intentionnelle, complétée au besoin par des adjonctions de récits en latin relatifs au fait religieux commémoré par la cérémonie. De plus, afin que les assistants participent de cœur à l'action, des airs populaires bien connus se font entendre en même temps, suggérant au souvenir de chacun et la fête célébrée et le moment de l'action. C'est l'application à la musique reli-

1. Cette appellation baroque (*bergerie religieuse*) se retrouve comme sous-titre à l'*Agnus Dei* de la 2e Messe solennelle de Le Sueur.

gieuse du procédé imaginé par Grétry : le rappel d'un motif de l'ouvrage provoquant l'émotion par la suggestion qu'il évoque. Telle la mélodie : *Une fièvre brûlante* dans *Richard Cœur de Lion*. Mais ici, à un thème arbitrairement créé par le musicien, est substitué en air populaire connu de tous, doué d'une signification caractéristique [1]. C'est, si l'on me permet l'accouplement un peu singulier de ces deux termes, l'emploi d'un *leit-motiv* provenant de la tradition. Ainsi s'explique le titre inscrit par Le Sueur sur les brochures par lesquelles il répondit à ses détracteurs : *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité.*

Suivant lui, la musique a pour but l'*imitation*, ce qui est bien une conception littéraire de cet art, et l'on comprend dès lors que son intention de rendre la musique sacrée descriptive et dramatique, qui scandalisait les personnes pieuses et fit dans ce genre « une véritable révolution », ait eu l'ap-

1. Lacépède (cité par le Dictionnaire de Choron) s'exprimait en ces termes sur cette innovation : Le Sueur « a cru devoir faire entendre assez souvent les airs sacrés qui, liés depuis longtemps à des paroles très connues, ont acquis, pour ainsi dire, une expression déterminée et peuvent fixer les significations vagues ou éclaircir les intentions obscures ». Lettre publiée dans le *Journal de Paris* (1er mai 1787).

probation de gens de lettres tels que Chamfort, Marmontel, l'abbé Aubert, le comte de Lacépède, qui le soutenait dans le *Journal de Paris*. Il est assez naturel également que des compositeurs dramatiques tels que Piccini, Gossec et Grétry, se soient déclarés ses partisans.

Le Sueur fit donc paraître successivement, tant pour répondre à ses détracteurs que pour répandre ses idées, après la brochure relative à la messe de Noël, deux essais dans lesquels il donnait le plan d'une musique propre à la fête de Pâques, à celle de la Pentecôte. Le plan de la fête de l'Assomption est imprimé à la fin de l' « *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité, dans lequel l'auteur, à la suite de ce qu'il a déjà publié à ce sujet, donne à ceux de ses élèves qui se destinent à composer la musique de nos temples, les préceptes qu'il a cru nécessaires pour mettre le plus de poésie, de peinture et d'expression possible dans leurs ouvrages* [1] ».

Ces brochures de Le Sueur sont très curieuses. Émaillées de citations latines, elles sont encombrées d'un amas d'érudition archéologique, se-

1. Ces quatre brochures furent publiées en 1787, dans le même format, chez la veuve Hérissant.

mées de considérations sur le rythme poétique et la musique dans l'antiquité, dont la valeur est des plus contestables ; elles empruntent, comme le remarquait Oct. Fouque, des comparaisons fréquentes à la peinture et aux arts plastiques ; elles expriment des réflexions qui s'appliquent plutôt à l'art dramatique qu'à la musique sacrée, donnent des conseils sur la manière de traiter le sujet, sur les convenances de l'expression suivant l'âge et le caractère du personnage, suivant la contrée. « La colère du roi ne sera pas rendue comme celle du paysan. » De même, « les regrets de Madeleine ne doivent pas être exprimés avec les accents qui peindraient les regrets de Vénus ou la mort d'Adonis, les regrets de Madeleine ne doivent pas être rendus par les inflexions qu'on prêterait à une femme ordinaire dans la douleur. »

C'est cette idée des convenances dramatiques qu'il transporte et applique dans le domaine de la musique religieuse : « Le *Kyrie* de la messe de Pâques, écrivait-il dans sa brochure sur la fête de Noël, ne doit pas avoir le même accent que celui du Vendredi saint. » Il en est de même du *Crucifixus*. Il revient sur cette idée dans sa brochure relative à la fête de Pâques. « Dira-t-on, s'écrie-t-il dans le

préambule, que la musique d'église ne doit pas être dramatique ? Mais interrogeons les compositeurs célèbres : interrogeons les Gluck, les Piccini, les Grétry, les Paësiello, les Philidor, les Anfossi ; ils nous répondront, ou plutôt leurs chefs-d'œuvre répondront pour eux que la musique dramatique est celle qui est imitative ; que celle qui est imitative est celle qui rend les situations, qui excite, au fond des âmes, les sentiments qu'elle exprime ; enfin ils répondront que la musique imitative est celle qui peint. *Or, la musique d'église doit peindre ; elle est donc dramatique.* Pour être telle, elle se sert des mêmes moyens qui sont propres à ce genre de musique. Ses voies, ses instruments, sa magie, ses effets, sont les mêmes... »

Oct. Fouque qui a négligé d'étudier en détail cet *Exposé* de Le Sueur, prétendait que les programmes imaginés pour les autres fêtes religieuses ne sont que la répétition de celui déjà expliqué pour la fête de Noël. Dans le fond, le procédé est le même, certainement, mais les détails valent d'être connus.

D'après le *Dictionnaire* de Fétis, Le Sueur aurait composé, selon ses principes, des messes pour

les offices de Pâques, de la Pentecôte et de l'Assomption en 1787. J'ignore si elles étaient entièrement conformes aux plans développés dans ses brochures [1]. Toutefois, plusieurs notices font mention d'une ouverture symphonique précédant la messe de Pâques et de la stupéfaction que produisit cette innovation.

Le programme de la fête de l'Assomption étant le plus extraordinaire comme richesse d'imagination, je le citerai de préférence, car il serait fastidieux de les exposer tous.

Je passe sur l'ouverture qui doit, en raccourci, retracer toute la vie de la Vierge. Au premier *Kyrie*, un morceau d'un caractère lamentable dépeint la marche des Apôtres allant au tombeau de Marie. Chœur de plaintes tiré du plain-chant : *Ad te clamamus exules filii Evæ.*

« Vœux des Apôtres adressés à Jésus-Christ pour demander d'être un jour réunis à sa Mère qu'ils viennent de perdre. »

Le *Christe eleison* sera adapté à un passage du *Salve Jesum benedictum fructum ventris tui*, dans

1. D'après la lettre de Lacépède au *Journal de Paris* (1er mai 1787), l'artiste aurait réalisé ses intentions dans la messe de Pâques.

les parties vocales, et l'air du *Christe* sera revêtu de l'orchestre le plus ardent pour peindre la chaleur de cette prière. Au retour du *Kyrie*, chœur énergique « dont le premier dessein fera entendre le chant le plus ardent possible, cadencé par un rythme accéléré, destiné à peindre l'empressement général. Le second dessein empruntera ces paroles : *Ad te clamamus, o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria !* avec le chant que l'Église y a toujours adapté. »

L'auteur se propose ensuite de peindre la résurrection de la Vierge « par un bruit instrumental sourd et formidable, semblable à un coup de tonnerre inattendu qui semble devoir toujours précéder les accents imposants de la Divinité lorsqu'ils doivent se faire entendre ». Puis une musique noble et majestueuse représente la voix du Tout-Puissant qui vient recueillir la cendre de Marie.

« Par l'organe majestueux du cor, le musicien fera entendre, sur un accompagnement paisible, un chant noble, emprunté de l'air sacré : *Surge, propera, amica mea !* Puis il décrira la commotion de la nature qui se produit à l'ouverture du tombeau de Marie. Trois trompettes sourdes annonceront cet événement, les spectateurs s'écrieront, en

un récitatif admiratif et très prononcé : *Gloria ! Gloria !* Les trompettes reprendront leur annonce religieuse. L'orchestre reprendra un caractère doux et tranquille, puis une musique « ascendante, majestueuse et suave » peindra la résurrection glorieuse de la Mère du Christ.

Assomption triomphante de la Vierge. — « On pourra reprendre une partie du trait : *Veni, Colomba mea, veni, coronaberis,* pour donner l'idée du Tout-Puissant qui tend les mains à la Vierge qui monte au ciel parmi les acclamations. »

Chœur de dessus : « *Gloria in excelsis Deo* » Ce chœur devra entrer précipitamment par une modulation de quatrième note et dans les cordes aiguës, de manière à contraster avec la finale grave sur laquelle il s'élève, pour donner une idée de la musique aérienne qui doit être celle des envoyés célestes. »... Sur la fin de ce chœur, les Apôtres chantent : *Adoramus te*, mais « le chœur aérien continue toujours et surmontera les deux autres chœurs. Celui des anges : *Et in terrâ pax hominibus*, devra être écrit dans les parties supérieures et sur des sons aigus, tandis que les deux autres le seront dans les parties inférieures et sur des sons

graves et *piano*, pour laisser la principale attention au *Gloria*. »

« Les gentils, mis au courant de cet événement, éclairés d'une manière subite et reconnaissant la divinité du Fils par la splendeur de la Mère, se prosternent devant le tombeau et chantent : *Adoramus te, glorificamus te*; tous les assistants, chrétiens ou autres, chantent avec explosion : *Laudamus te, benedicimus te*... Le compositeur terminera ce groupe *par un trait de flûte* qui fera entendre au loin l'air sacré de tradition adapté à ces paroles : — *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*... A quoi succédera un morceau nébuleux en *decrescendo* pour sa disparition. »

« L'orchestre reprend ensuite la marche religieuse du *Kyrie*, laquelle *quitte le rythme du vers élégiaque pour prendre celui du vers hexamètre*. Arrivé au lieu où ils avaient élevé un autel pour sacrifier au Tout-Puissant, ces personnages chantent un cantique d'actions de grâces à l'Éternel pour témoigner de leurs sentiments : *Gratias agimus tibi*, par deux voix... Tout le chœur se réunira aux *soli* tandis que les basses feront entendre le plainchant de la prose du jour : *Quæ te, Christe, ge-*

nuit, etc..., puis une autre voix fait entendre le *Domine Deus, Agnus Dei, qui tollis*, pendant que l'autre chœur sourd prie la Vierge sur la prose : *Ad Deum ut adeant* ; ainsi de suite.

Couronnement de Marie dans le séjour de l'Immortalité aux acclamations de la cour céleste.

Faire entendre ici une suite d'airs dans lesquels on s'efforcera de faire sentir la plus vive allégresse, et les entrecouper de temps en temps, ces airs, par un chœur agreste et pastoral : *Gloria Deo*. Enfin, explosion générale et chant, au bruit des timbales et des trompettes, du : *Quoniam tu solus sanctus*, auquel sera adapté le plain-chant composé sur ces paroles :

O vos Ætherei, plaudite, cives.
Hæc est illa dies clara triumpho
Quâ Matrem placidâ morte solutam
Natus sideræâ suscipit aulâ.

Pendant la Profession de foi, sous le : *In Jesum Christum*, on devra entendre prononcer à voix basse les paroles suivantes : *De Mariâ natus est Jesus qui vocatur Christus*. A l'*Incarnatus*, le passage : *Ex Mariâ virgine homo factus est*, donne lieu à un développement « empreint de tout le brillant de l'art ».

J'abrège ce programme si étonnamment littéraire [1]. Nous ignorons, je le répète, si Le Sueur y a exactement conformé son plan musical et joint ainsi l'exemple au précepte, les partitions de ses messes de 1787 ne nous ayant pas été conservées.

Avec les faibles ressources (2.400 livres par an) qui lui étaient allouées par le chapitre, et bien qu'il s'imposât une tâche surhumaine en faisant lui-même le travail de copie, il nous semble impossible aujourd'hui que Le Sueur ait pu organiser à Notre-Dame des solennités qui rassemblaient *cent* musiciens. Très distrait de caractère, très imprévoyant, il lui arriva de dépasser les crédits. D'autre part, au dire de son condisciple l'abbé Tiron, il vivait bien et s'endettait. Pour payer ses dettes, il projeta un voyage à Londres d'où il avait reçu des propositions avantageuses. Fatigué par les répétitions de la messe de l'Assomption de 1787, Le Sueur demanda au chapitre la permission de s'absenter et partit pour Amiens. La lettre qu'il écri-

1. Il est à remarquer que les partitions gravées de Le Sueur sont pleines d'intentions de ce genre. Il n'est pas un Offertoire qui n'ait un programme particulier, pas un *Credo* qui ne soit commenté en des termes qui font preuve d'une très grande imagination et d'une connaissance approfondie des Livres saints.

vait fut lue dans la réunion du 7 septembre [1]. Comme il annonçait lui-même que son absence serait longue, le chapitre considéra cette absence comme un abandon de sa place et le déclara démissionnaire [2]. L'abbé Tiron explique que les protecteurs de Le Sueur étaient alors à la campagne, à cause de l'été; les chanoines les plus âgés, qui lui étaient généralement hostiles, siégeaient seuls. Ils lui marquèrent ainsi leur désapprobation pour sa tendance aux innovations, son goût pour l'art profane, sa répugnance à entrer dans les ordres.

D'après l'abbé Tiron, Le Sueur, qui n'était pas encore parti pour l'Angleterre vint s'expliquer; « on le démissionna quand même ». L'abbé Chartier, qui a compulsé avant moi les procès-verbaux des séances du chapitre de Notre-Dame, rapporte que les chanoines eurent à statuer le 17 novembre sur une demande de Le Sueur qui sollicitait sa réintégration dans les fonctions de maître de chapelle et l'indulgence du chapitre. Un refus très net fut la réponse.

D'ailleurs, « Messieurs » avaient déjà prescrit

1. Registre des délibérations du chapitre : Arch. Nat., LL, 232[40].
2. Abbé Chartier.

les démarches nécessaires pour le remplacement du titulaire. Hérissé, maître de chapelle à Orléans, avait d'abord accepté leurs propositions avec reconnaissance, en demandant jusqu'à la Saint-Martin pour mettre ordre à ses affaires. Lorsqu'il eut appris les conditions dans lesquelles la place lui était offerte, il eut la délicatesse de refuser, avant même que Le Sueur eût demandé sa réintégration[1]. Les tentatives faites auprès des autres maîtres de chapelle eurent le même sort[2]. Wouillemont, celui de la cathédrale d'Angers, ayant, ainsi qu'Hérissé, repris sa parole qu'il avait donnée pour après Pâques[3], le chapitre fut obligé de confier de nouveau à Guilleminot Dugué, « bénéficier prêtre et ci-devant maître de chapelle de l'Église de Paris, » le soin de « donner la musique au chœur et d'y battre la mesure toutes les fois qu'il en sera besoin ». Le sieur Buée, secrétaire du chapitre, excellent musicien, qui avait

1. Procès-verbaux des délibérations du chapitre des 24 septembre, 3 et 17 octobre, 5 novembre 1787 (Arch. Nat., LL, 232[40]).

2. L'abbé Tiron. L'abbé Chartier.

3. *Le Chapitre de Notre-Dame de Paris en 1790*, par l'abbé Meurey, 1 vol. in-8°, Paris, 1904, Picard. — Arch. Nat., LL, 232[41] (Séance du 2 avril 1788).

fait jusque-là l'intérim de Le Sueur, fut chargé de continuer à enseigner la musique et la composition aux enfants de chœur [1].

Dugué était prêtre ; Le Sueur refusait de le devenir. Au déplaisir que cette résistance causait à l'archevêque, se joignait, pour les chanoines, l'ennui d'avoir été entraînés à des dépenses exagérées [2]. D'après Ducancel, il y aurait eu des difficultés entre eux et Le Sueur pour le paiement de ces frais ; mais le compositeur avait obtenu une attestation honorable de ses services. Afin de faire cesser tout conflit, il aurait même acquitté de ses deniers la dette qui incombait au chapitre [3]. D'ailleurs, tous les membres ne lui étaient pas hostiles, et l'un d'eux, Bochard de Champigny [4], qui était

1. *Le Chapitre de Notre-Dame de Paris*, etc. (Séance du 9 avril).

2. Dès le 3 mars 1788, ils chargeaient Dugué « de faire chanter suivant l'usage le *Regina* et le mottet (*sic*) en symphonie du Samedi saint, comme aussi la messe et les vespres *sans symphonie* du jour de Pâques » (*Ibid.*).

3. Je n'ai pas trouvé au registre des délibérations trace de ces discussions pécuniaires. L'attestation délivrée par les chanoines de Notre-Dame est aux Archives de l'Opéra. Datée du 21 mars 1788, elle déclare que la probité et l'honneur de l'artiste sont irréprochables.

4. Ce chanoine était le frère de Bochard de Saron. Par une délibération du 20 octobre 1788, ses collègues l'avaient

fort riche, le recueillit dans sa maison de campagne. C'est là que Le Sueur passa les premières années de la Révolution et qu'il écrivit, sur un livret de Dercy, son opéra : *la Caverne.*

La Révolution a donc été accusée à tort par certains auteurs de notices d'avoir privé Le Sueur de son gagne-pain. Sa démission forcée est antérieure de plus de deux ans aux deux décisions du chapitre, imposées par les événements politiques, portant suppression de l'allocation extraordinaire obtenue par Le Sueur pour les grandes fêtes, et de la classe de plain-chant et de musique, prononcées les 27 octobre et 11 décembre 1789. Cette dernière délibération avait réglé que « les voix et instruments appelés aux solennités de l'Église », ne le seraient plus « jusqu'à ce qu'il en soit autrement ». C'était la destruction définitive des restes de l'œuvre de Le Sueur.

Quelles sont les compositions religieuses de Le Sueur qui datent de cette première période de sa

nommé conservateur de la chasse à eux appartenant dans toute l'étendue de la terre et seigneurie de Sucy. Il devait, par suite, établir un garde aux armes du chapitre, poursuivre les délinquants ; un droit de jouissance personnelle de cette chasse lui était accordé, sans qu'il pût le céder. Arch. Nat. (*Ibid.*). Le Sueur vécut chez lui jusqu'en 1792.

vie? Il est bien difficile aujourd'hui de le déterminer, ses biographes ayant négligé de nous l'apprendre et ses manuscrits ayant été dispersés. Quelques lignes de Berlioz dans sa notice nécrologique sur Le Sueur[1], permettent de penser qu'en dehors de l'*Oratorio de Noël*, le seul pour lequel on ait une date certaine, le jeune maître de chapelle avait pu en écrire d'autres, outre des motets et des messes. Par un manuscrit appartenant à la bibliothèque du Conservatoire et qui date du temps où Le Sueur exerçait ses fonctions à Saint-Martin de Tours, nous savons qu'à cette époque il avait composé trois motets : *Beati omnes qui timent Dominum*, un *Stabat Mater* avec orchestre et le psaume *Super flumina Babylonis*, qui fut édité longtemps après en grande partition, après avoir subi des changements importants[2]. Fétis parle

1. *Gazette musicale* du 15 octobre 1837. Elle a paru le même jour dans le *Journal des Débats*, très peu modifiée. Voir *la Musique et les Musiciens*, avec préface par M. André Hallays, 1 vol. in-18°, Paris, 1903, Calmann-Lévy.

2. Ce fait confirmerait le dire de Stephen de la Madelaine, d'après lequel Le Sueur aurait, avant de faire du théâtre, « fait parler les prophètes, les patriarches et les saints ». Le *Stabat Mater*, ainsi qu'une messe, avait été exécuté aux Innocents, en décembre 1784 (*Journal de Paris* du 24 mars 1785).

d'un *Regina cœli* et d'un *Gloria*, qui auraient été chantés à Notre-Dame avec une pompe inusitée.

Si la Révolution ne fit pas perdre sa place à Le Sueur, elle l'obligea du moins à renoncer momentanément à la musique religieuse[1]. Les encouragements de ses amis, son inclination naturelle et les événements conspirèrent à le tourner vers le théâtre. Porté au Théâtre-Feydeau, son *Télémaque* fut représenté en 1796, après *la Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794). Ses succès à la scène firent la réputation de Le Sueur, lui valurent un poste d'inspecteur des études au Conservatoire, dès la fondation de cette école[2]. Je passe brièvement sur cette partie de sa carrière, parce que c'est la plus connue et surtout parce qu'elle n'a aucun rapport avec le sujet de cet article. Je tairai aussi ses démêlés avec l'Opéra au sujet de *la Mort d'Adam*, à laquelle la Direction avait fait l'affront de pré-

1. Et même à composer des hymnes politiques. M. Constant Pierre en a donné la liste et le texte musical dans son ouvrage sur *la Musique pendant la Révolution*. Le Sueur y chantait l'amour de la République, la haine des tyrans, l'anniversaire du 21 janvier 1793, etc... Voir aussi *la Musique à Abbeville*, br. in-8°, Abbeville, 1876.

2. Loi du 16 thermidor an III (Ducancel).

férer la *Sémiramis* de Catel. Je ne rappellerai pas non plus ses discussions publiques avec Sarrette, qui donnèrent lieu à une polémique de brochures à la suite desquelles Le Sueur fut obligé (en 1802) de donner sa démission du poste qu'il occupait au Conservatoire [1].

Par suite, l'artiste eut quelques années très pénibles à passer jusqu'au moment où la protection de Napoléon, — qui allait obliger l'Opéra à monter *Ossian* ou *les Bardes*, — appela le compositeur à la maîtrise de la chapelle des Tuileries. Suivant une version répandue par la famille et les amis de Le Sueur, Marie-Antoinette, après avoir entendu une messe exécutée à Notre-Dame, aurait promis à l'auteur qu'il serait nommé bientôt maître de chapelle du Roi [2]. Ce fut

1. Sur cette période de la vie de Le Sueur et sur sa carrière au théâtre, on lira avec intérêt la biographie récente que lui a consacrée M. F. Lamy (1 vol. in-8°, Paris, 1912, Fischbacher).

2. Stephen de la Madelaine. — L'attestation du chapitre de Notre-Dame fut remise en avril 1788 à M. de Villequier, qui avait promis à Le Sueur la survivance à la chapelle du Roi. (Archives de l'Opéra.) Elle se termine ainsi : « Si ces mêmes talents (ceux que Le Sueur avait développés à Notre-Dame « aux yeux de la Ville et de la Cour », le portent à la chapelle du Roi, nous pourrons répondre qu'il remplira cette place au delà même des espérances que Messeigneurs

l'Empereur qui tint la promesse de la Reine.

Du 10 août 1792 au 20 juillet 1802 où fut organisée la chapelle consulaire, la musique religieuse, écrivait Castil-Blaze en 1830 [1], fut abandonnée en France. « La chapelle des Tuileries avait été détruite, on célébrait l'office divin dans la salle du Conseil d'État où les chanteurs et le piano pouvaient seulement être placés. Rangés sur deux files derrière les chanteurs, les violons jouaient dans une petite galerie en face de l'autel ; les basses et les instruments à vent étaient relégués dans la chapelle voisine. Les musiciens avaient beaucoup de peine à manœuvrer sur un terrain si désavantageux pour l'ensemble. Démeublée, la veille, des tables, fauteuils et bureaux, la salle que l'on disposait en oratoire pour le dimanche était remise en ordre le lundi pour les séances du Conseil [2]. »

Devenu empereur, Bonaparte fit construire par

les gentilshommes de la Chambre pourraient en concevoir. Nous jouirons de la gloire musicale qui l'attend et nous partagerons ses triomphes. »

1. *La Chapelle-musique des Rois de France*, 1 vol. in-8°, Paris, 1830.

2. Dans la semaine on enfermait l'autel dans une armoire. Fr. Masson, *Napoléon chez lui*, 1 vol. in-8°, Paris, 1901, Ollendorff.

ses architectes Percier et Fontaine une salle de spectacle et une chapelle dans l'ancienne salle de la Convention. Elle fut inaugurée le 2 février 1806, d'après Castil-Blaze; le 9 décembre 1805, suivant M. Frédéric Masson. A ce moment, Le Sueur était depuis deux ans directeur de la chapelle impériale [1].

Paësiello avait été choisi pour diriger la chapelle des Tuileries sous le Consulat. Il présenta Le Sueur comme sous-directeur d'abord, puis, lorsqu'il eut demandé à rentrer en Italie à cause de la santé de sa femme, Bonaparte, spontanément, désigna Le Sueur pour le remplacer [2].

Outre la bienveillance de Paësiello et la protection de Lucien Bonaparte [3], Le Sueur avait d'autres titres à la faveur de Napoléon, qui l'avait appelé un des premiers parmi les compositeurs à prendre rang dans la Légion d'honneur [4]. Il avait

1. Il avait été nommé par arrêté du 24 germinal an XII. Lettre d'avis signée Duroc (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra).

2. *Souvenirs* de Blangini, 1 vol. in-8°, Paris, 1834.

3. Comme Ministre de l'Intérieur, en l'an VIII, Lucien Bonaparte avait prescrit, vainement d'ailleurs, la mise à l'étude de *la Mort d'Adam* et des *Bardes* (*Mémoire pour Le Sueur*, par Ducancel).

4. Le 29 messidor an XII (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra).

écrit, sur un poème d'Esménard, une *Ode en faveur du rétablissement de la Paix* qui fut exécutée solennellement dans l'église des Invalides, le 1er vendémiaire an IX, et le *Chant de la Paix*, cantate qui fut exécutée à l'Opéra le 14 avril 1803[1].

Ici se présente une des questions les plus épineuses que j'aie eu à étudier dans ce travail sur les Oratorios de Le Sueur. Une partie des notices concernant ce compositeur lui attribue la musique exécutée au sacre de Napoléon Ier[2]. Par contre, les autres font de lui l'auteur des morceaux chantés à Reims en 1825, pour celui de Charles X[3]. Les oratorios dits « du Couronnement » sont au nombre de trois. Une note imprimée en tête de la partition d'orchestre semblerait devoir mettre tout le monde d'accord : « Ces trois oratorios ont été exécutés *pour la première fois au couronnement de l'Empereur*, par 400 voix et 300 instruments que l'auditeur doit se figurer représenter les assistants de cette majestueuse cérémonie. Ces trois oratorios ont été *aussi chantés au sacre de S. M. Char-*

1. Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra, par Th. de Lajarte.
2. Biographie Michaud.
3. Stephen de la Madelaine.

les X. Ces deux cérémonies ayant duré près de cinq heures en y comptant les repos occupés par le plain-chant et la messe en musique de Paësiello en 1804 et celle de M. Cherubini en 1825. Ces deux compositeurs étant les collègues de M. Le Sueur à ces deux époques [1]. »

Cette affirmation formelle est en outre confirmée par d'autres indications placées en tête de divers morceaux : ainsi, au troisième, une note affirme qu'à la reprise du chœur avec les paroles : *Æterne Pater*, le Pape fit, au couronnement de l'Empereur, son entrée solennelle, entouré de tous ses cardinaux. A la septième scène, la partition donne cette indication : « Entrée solennelle de l'Empereur, précédé du clergé. Il se tourne vers Sa Sainteté, lui donne le baiser filial qui lui est rendu par le baiser affectueux du chef de l'Église. Le morceau a été exécuté *aussi*, continue la note, au sacre de Charles X. » Une autre note, placée en tête du n° 6 du 3e oratorio : *Peregrinus veniens*, énonce que, durant l'exécution du morceau, l'Empereur prit la couronne des mains du Pape, se la posa sur la tête en disant : — Je ne la tiens que de Dieu ! Le mot est un de ces mots controuvés dont four-

1. Partition publiée chez Frey, en 1836.

mille notre histoire, mais le fait est exact et le tableau de David a représenté ce geste spontané de Napoléon. Il semble donc à première vue invraisemblable que Le Sueur ait inventé qu'un morceau de lui ait accompagné cette scène fameuse s'il n'a pas été exécuté ce jour-là [1]. Or, c'est à la conclusion contraire que je suis arrivé après avoir consulté les documents contemporains du sacre de Notre-Dame et conféré avec l'érudit historien de la vie intime de Napoléon, M. Frédéric Masson [2].

Ni le programme officiel rédigé à l'avance par le grand maître des cérémonies, comte de Ségur, ni les comptes rendus publiés par l'Imprimerie impériale [3], ni les descriptions du sacre par les historiens [4], ni les mémoires du temps [5] ne parlent d'une

1. D'autant que tous ceux qui l'ont connu s'accordent à le considérer comme un homme de sentiments élevés, très honorable et très modeste. (Stephen de la Madelaine, Ducancel, Berlioz, etc.)

2. Qui me permettra de lui adresser mes bien sincères remerciements pour son obligeance secourable.

3. Procès-verbal du sacre, 1 vol. in-4°, Paris, 1804. Arch. Nat. A. F. IV 1031.

4. Frédéric Masson, *Joséphine impératrice et reine*. 1 vol. in-8°, Paris, 1899 ; Henri Welschinger, *le Pape et l'Empereur*, 1 vol. in-8°, Paris, 1904 ; G. Lenôtre, article sur le sacre, dans les *Lectures pour tous* de décembre 1904.

5. Mme de Rémusat, Mme d'Abrantès, général Thiébault, etc.

composition de Le Sueur d'une aussi longue durée, car les trois oratorios dits « du Couronnement » représentent bien deux heures au moins de musique. On sait qu'il écrivit une marche de triomphe pour l'entrée des souverains et qu'il dirigea les chanteurs, choristes et instrumentistes placés dans le fond de la croisée, à gauche du trône, sur un amphithéâtre en gradins. Or, la messe qui fut chantée à Notre-Dame était de Paësiello et le morceau final, un *Vivat*, avait été composé par l'abbé Roze. Est-il vraisemblable cependant qu'ayant à sa disposition un chœur et un orchestre immenses, Le Sueur, maître de chapelle de l'Empereur, n'ait pas profité d'une occasion aussi solennelle pour faire entendre une œuvre de lui ? Un ou deux numéros de la partition peut-être ont été composés pour le couronnement de Napoléon, ainsi que la marche initiale, mais tout le reste appartient au sacre de Reims, j'en ferai la démonstration plus loin. Il faut donc renoncer à compter les Oratorios du Couronnement parmi les productions de cette époque [1] ; mais les autres oratorios de Le Sueur,

1. Du reste, la notice sur Le Sueur dans le *Dictionnaire* de Choron, publié en 1810, n'en parle pas. Ce silence me paraît significatif.

et notamment ceux tirés de la Bible, datent de la période impériale, je crois pouvoir l'affirmer.

En 1790, la chapelle du Roi comptait 4 surintendants, 4 maîtres de musique dont 2 pour la chapelle proprement dite, et 2 pour la chambre, un organiste, un claveciniste[1]. La *vocale* se composait de 27 chanteurs et 12 pages, l'orchestre de 44 instrumentistes : 16 violons, 6 basses, 5 bassons, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 trompette, 1 timbalier.

En 1805, Le Sueur, directeur de la chapelle impériale avec 10.000 francs de traitement[2], a pour second Rey, chef d'orchestre à 4.000 fr. Kreutzer, premier violon de l'Empereur, a les mêmes appointements. L'accompagnateur Rigel a 2.500 fr. ; Baillot le second violon, le harpiste Dalvimare, Duvernois, cor solo récitant, touchent la même somme. La première flûte, Schneitzhœffer, a 2.000 francs ; la seconde, Tulou, 1.500, le premier hautbois, Vogt, 1.500 également. Il y a 26 instru-

1. Constant Pierre, *Notes inédites sur la musique de la Chapelle royale*, 1 br. in-8°, Paris, 1899, bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.

2. Arch. Nat. O² 62. Lettre adressée à Le Sueur par M. de Rémusat le 30 germinal an XII (Papiers de Le Sueur aux Archives de l'Opéra).

mentistes et 10 chanteurs seulement. Ceux-ci, les premiers de l'Opéra, sont ainsi rémunérés : Laïs, 3.000 francs ; Mme Branchu, 3.000 ; Nourrit, second ténor, 2.000 ; Dérivis, deuxième basse, 2.000. Le personnel fut augmenté par la suite. En 1810, il compte 34 chanteurs et choristes et 50 instrumentistes. Il devait atteindre, en 1815, 99 personnes, y compris les employés. Naturellement, la dépense s'accroît en proportion. De 90.100 fr. en l'an XIII, elle monte, en 1812, à 153.800 francs[1].

La chapelle réunit tout ce que la France possède de sujets d'élite comme chanteurs et instrumentistes. C'est pour ce personnel que Le Sueur compose la plupart de ses œuvres religieuses, messes, motets, psaumes et oratorios. Pour les circonstances les plus solennelles, il écrit des *Te Deum*, des *Salvum fac*[2], une cantate religieuse et le motet : *Veni, sponsa mansueta*, pour le mariage de Marie-Louise, un autre motet : *Joannes*

1. Chiffre donné par M. F. Masson, *Napoléon chez lui*. Arch. Nat. (*Ibid.*). Voir aussi *Chapelle-musique des Rois de France ;* mais dans Castil-Blaze les chiffres sont erronés.

2. Sur le catalogue manuscrit de Grégoire (voir p. 68), j'ai compté quatre *Te Deum* du temps de l'Empire, dont deux chantés à Notre-Dame, les 23 mai et 13 juin 1813, à l'occasion des victoires de Lützen et de Wurschen, et 18 *Domine salvum fac Imperatorem*.

baptizat in deserto, pour le baptême du Roi de Rome, en 1811, à Notre-Dame[1]; de même qu'il compose, pour les concerts de la Cour, un chant de triomphe sur des paroles de Le Brun[2], et pour l'Académie impériale de musique, en société avec Persuis, l'*Inauguration du Temple de la Victoire*, intermède mêlé de chants et de danses, sur un livret de Baour-Lormian, représenté le 2 janvier 1807, et un autre ouvrage de circonstance : *le Triomphe de Trajan*, tragédie lyrique en trois actes d'Esménard[3]. Par ces travaux de commande, Le Sueur acquittait sa dette de reconnaissance envers l'Empereur qui avait prescrit de jouer *Ossian* ou *les Bardes* (10 juillet 1804) et assuré le succès de cet ouvrage en appelant l'auteur dans sa loge pendant la représentation et en donnant le signal des applaudissements[4]. C'est aussi à la protection im-

1. Catalogue de ses œuvres. STEPHEN DE LA MADELAINE, L. PETIT, ETC.

2. TH. DE LAJARTE, Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra.

3. Retardé par des travaux destinés à faciliter l'accès des chevaux au niveau du théâtre, cet ouvrage ne vit la rampe que le 23 octobre 1807. La mise en scène, d'une splendeur extraordinaire, coûta 100.000 francs (*Ibid.*).

4. L'anecdote de la tabatière d'or avec inscription et 6.000 francs en billets de banque à l'intérieur, est trop connue pour que je la reproduise ici. Elle figure dans toutes les notices sur Le Sueur : Berlioz, pour sa part, l'a racontée

périale qu'il dut, en 1809, la représentation de la *Mort d'Adam*[1]. Cette tragédie lyrique, tirée par Guillard du poème de Klopstock, attendait dans les cartons depuis plus de dix ans le bon plaisir de l'administration de l'Opéra ; à la représentation, elle parut languissante et fut tournée en ridicule. C'est enfin sur l'invitation de l'Empereur que Le Sueur collabora avec Baour-Lormian pour un opéra commandé : *Alexandre à Babylone*. Terminé seulement sous la Restauration, il ne fut jamais joué[2]. Le compositeur, pour en faire connaître des

trois ou quatre fois. Le fait est certain ; il se rapporte non pas à la première, ni à la troisième, mais à la seconde représentation. (*Moniteur* du 15 juillet 1884. Notice de M. Laffon placée en tête de l'édition Michaëlis d'*Ossian*. *Souvenirs* de Blangini).

1. C'est de la prière d'Adam : *Toi qui créas d'un signe et la terre et le ciel*, que Beethoven aurait dit : « Cette musique semble guérir tous mes maux. Le Sueur a donc trouvé l'un des archets que les anges, témoins de la création, ont laissé tomber des cieux ! » (Notice de Vilagre). Berlioz, dans son article nécrologique sur Le Sueur (*Gazette musicale* du 15 octobre 1837), cite l'air de Caïn comme « l'une des plus terribles inspirations que jamais homme ait léguées à l'art musical ».

2. Malgré les efforts de Mme Le Sueur auprès de la direction de l'Opéra. Elle alla jusqu'à lui intenter un procès qu'elle perdit devant le tribunal de commerce le 30 mai 1842. Un arrêt de la Cour royale confirma ce jugement le 22 juillet 1843 (*Gazette musicale* des 4 février, 21 novembre

fragments, n'avait eu d'autre ressource que d'adapter des paroles latines à des chœurs extraits de la partition pour des auditions à Notre-Dame pendant les fêtes solennelles, sous Charles X[1].

Que l'on ne s'indigne pas de cette transposition de milieu ! Nous avons vu depuis lors, en ce genre, des faits plus scandaleux, et Le Sueur croyait sans doute pouvoir utiliser à l'église des morceaux composés pour le théâtre, puisqu'il faisait exécuter pendant l'office, à la chapelle des Tuileries, sous le nom de *messes*[2], des oratorios écrits sur des sujets bibliques, qui présentaient une sorte de plan dramatique sur un scénario en langue latine. Il ne faut pas oublier que la cour de Napoléon n'était rien moins que dévote. Les dignitaires et les généraux qui venaient à la chapelle dans le but d'approcher le maître, devaient avoir peu de goût pour les chants sacrés[3]. La musique italienne alors en

1841, 5 juin 1842 et 30 juillet 1843). M. de Vilagre, qui rappelle le fait, exprimait en 1854, dans sa notice, l'avis que Napoléon III devait acquitter la dette de son oncle.

1. Articles nécrologiques par H. Berlioz, à la *Gazette musicale* et au *Journal des Débats*. Berlioz se trompe. Voir pages 80, note 2 et 107, note 3.

2. C'est ce que révèle la lecture de ses manuscrits.

3. Voir un passage significatif à cet égard de *Napoléon chez lui*.

vogue, l'art fleuri des Cimarosa, des Paësiello, prôné par Napoléon lui-même, faisaient tort aux compositions en style sévère. C'est ce qui m'avait porté à croire que les oratorios dont il va être question, *Déborah, Ruth et Noémi*, *Ruth et Booz*, *Rachel*, ont été écrits pour cet auditoire profane[1].

Un passage des *Mémoires* et quelques articles de Berlioz donneraient à penser qu'ils datent de la Restauration[2]. Mes recherches aux Archives Nationales m'ont fait retrouver les programmes manuscrits des messes chantées à la chapelle royale, les dimanches et jours fériés, de 1817 jusqu'en 1823[3]. Ces oratorios y étaient exécutés d'une ma-

1. D'après le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron, publié en 1810, Le Sueur aurait composé pour la chapelle impériale une vingtaine de *pièces musicales*. Choron savait le sens des termes de musique. S'il emploie ce terme collectif, c'est qu'il ne s'agissait pas seulement de messes et de motets.

Dans leurs *Musiciens du temps de l'Empire*, Léon et Marie Escudier affirment que « les œuvres de Le Sueur répondaient merveilleusement aux aspirations religieuses du début du siècle. On accourait à la chapelle pour entendre motets et *oratorios* ». 1 vol. in-18, 1856, Dentu.

2. *Gazette musicale* du 15 octobre 1837 ; *Journal des Débats* du 21 décembre 1835 : « *Noémi*, composée spécialement pour la chapelle royale comme *Ruth et Booz* et *Rachel*... », article reproduit dans *les Musiciens et la Musique*.

3. Arch. Nat. O³ 291.

nière courante. Ce fonds ne possède malheureusement pas les programmes de la période impériale, ni même ceux des deux premières années de la Restauration. J'en étais donc réduit aux conjectures, sauf pour *Déborah*, car plusieurs des ouvrages consultés affirment que Napoléon goûtait particulièrement cet oratorio [1]. J'expliquerai plus loin la raison de cette préférence. Mais il est impossible de fixer exactement les dates de composition et d'exécution. Le *Moniteur* n'en fait pas mention et les journaux de musique n'existaient pas alors. Il m'a donc fallu recourir aux manuscrits, puisque la publication des partitions n'a eu lieu que sous Charles X et sous Louis-Philippe, par les soins et aux frais de l'auteur. Grâce à l'obligeance extrême de feu Charles Malherbe, j'ai pu retrouver dans sa collection d'autographes plusieurs manuscrits de Le Sueur, ainsi qu'un document plus précieux encore pour l'histoire musicale. C'est un *Répertoire des messes et oratorios de Le Sueur*, établi le 15 janvier 1839, à la demande de sa veuve, par Grégoire, secrétaire de la chapelle impériale. Ce document donne la liste des œuvres de Le Sueur exécutées à la chapelle des Tuileries

1. *Souvenirs* de Blangini ; Stephen de la Madelaine.

jusqu'en mai 1814, et sinon les dates d'exécution, du moins les noms des solistes. En m'aidant des états d'émargement des membres de la chapelle conservés aux Archives Nationales et de quelques mentions portées sur les manuscrits, j'ai pu arriver à déterminer l'époque approximative de l'exécution.

Ainsi, le style des *Oratorios de la Passion et du Carême*[1] m'avait fait penser d'abord qu'ils dataient de sa jeunesse, d'abord en raison de ses allures d'opéra qui rappellent les procédés dramatiques de Gluck et Sacchini, ensuite à cause de l'emploi simultané de deux chants contrepointés tant bien que mal et qui souvent sont peu faits pour s'ajuster aussi étroitement, procédé qui caractérise plusieurs morceaux de l'*Oratorio de Noël*. En réalité, ils datent de l'époque impériale. Le catalogue de Grégoire donne à l'*Introibo* du troisième oratorio le n° 14 et le n° 15 à un air de soprano : *Ab irâ tuâ*, avec sextuor et chœur qui fait partie du second. Il attribue par contre le n° 25 ou 26 à une

1. Ces trois oratorios, ainsi que les oratorios bibliques et la plupart des œuvres religieuses de Le Sueur, se trouvent chez Lemoine, 17, rue Pigalle. L'*Oratorio de Noël* appartient à Gallet, 6, rue Vivienne.

dernière messe de carême (*les Lamentations de Jérémie*) et indique qu'elle fut donnée sous Charles X. C'est l'oratorio qui commence par le cœur : *Threni id est lamentationes*[1].

Passons aux oratorios bibliques. Pour montrer combien il est difficile d'arriver à la précision dans l'histoire des œuvres religieuses de Le Sueur, dont les manuscrits ne portent pas une date, je citerai le cas de *Rachel*. Plusieurs notices bibliographiques prétendent que c'est une production de sa vieillesse ; il aurait écrit cet oratorio à l'âge de soixante-quinze ans[2]. En réalité, *Rachel* figure non seulement sur des programmes de 1818, mais une note inscrite sur un feuillet du manuscrit indique comme solistes Laïs, qui se retira en 1815, et Mlle Armand aînée, qui chantait à la chapelle impériale[3]. Le catalogue de Grégoire lui donne le nº 17 et indique comme soliste pour l'air : *Circumspice ad Orientem*, Mme Branchu, et comme

1. Il fait erreur : Le chœur : *Threni*, le duo *O spes salutis*, le quatuor : *Plange tristi carmine* furent entendus à la chapelle royale les 22 décembre 1822 et 4 mai 1823.

Programmes manuscrits (Arch. Nat., O³ 291).

2. Stephen de la Madelaine. Biographie Michaud.

3. Manuscrit et catalogue de Grégoire. Collection Ch. Malherbe.

date d'exécution le 16 décembre 1810. *Rachel* paraît donc être le plus ancien des oratorios bibliques, bien que le style en soit moins démodé que celui de *Déborah*, par exemple.

Le manuscrit de *Ruth et Noémi*, à défaut de date, offre cette indication : *Ruth*, chantée par Mme Duret; *Noémi*, par Mlle Himm. Or, Mlle Himm ne fut attachée à la chapelle qu'à partir de 1810; mais dès le mois d'août de 1811, elle porte le nom de Mme Albert, née Mlle Himm [1]. L'exécution de *Ruth et Noémi* se place donc en 1810 ou dans les premiers mois de 1811.

Quant à *Ruth et Booz*, c'est la suite de *Ruth et Noémi*. Le compositeur paraît avoir scindé la partition pour la vente et probablement aussi pour l'exécution [2], car la durée de la messe dite aux

1. Arch. Nat. O² 62 et O³ 290. Castil-Blaze, *Chapelle-musique, etc.*

2. Le catalogue de Grégoire qui, rédigé à une pareille distance, est forcément très incomplet, porte comme date d'exécution de *Ruth et Booz* le jeudi saint, 11 avril 1811. Mais s'agit-il de *Ruth et Noémi* (n° 19 du catalogue, qui donne à cet oratorio le titre de *Ruth et Booz* (1re partie), ou de *Ruth et Booz* (n° 20, 2e partie) ? Pour la première partie, le catalogue de Grégoire indique, comme le manuscrit, pour solistes, Mme Albert (Noémi) et Mlle Duret (Ruth). Dans la seconde partie, le rôle de Booz était attribué à Martin et celui de Ruth à Mme Albert.

Tuileries en présence de Napoléon n'excédait pas celle d'une messe militaire fort courte[1], et le règlement de l'Étiquette à la Cour impériale obligeait le maître de chapelle, la veille du jour où l'Empereur devait assister à l'office, à s'entendre avec le grand maître des cérémonies pour que la musique fût mise en rapport avec la durée de l'office[2]. Mais une messe dure toujours au moins vingt minutes, et ce temps suffit à l'exécution d'un des oratorios précités. D'ailleurs, rien ne prouve que la partition fût entendue intégralement. Sous la Restauration, le programme porte rarement plus d'un ou deux morceaux tirés de *Déborah* ou de *Rachel*.

Enfin *Déborah* porte sur le catalogue de Grégoire le n° 22 ; mais aucune date n'est indiquée. Le fait que le double trio : *Sic pereant inimici tui!* étant chanté par Mmes Albert, Armand, MM. Bouffet et Lebrun, Albert et Martin, et le quatuor final : *Surge, Israel !* par Mmes Albert, Armand, MM. Dérivis et Chenard, prouve que l'exécution est postérieure à l'année 1810, car c'est en 1810 que la *vocale* fut renforcée de Mlle Himm

1. Fréd. Masson, *Napoléon chez lui.*
2. Tit. IV, art. 4. Arch. Nat. O³ 137.

(Mme Albert), des ténors Bouffet et Lebrun, et de la basse Chenard. Les solistes étaient Mme Albert (Déborah) et Laïs.

Ruth et Noémi offre un début d'un très joli sentiment mélancolique. Les paroles de compassion que le chœur adresse à Noémi sont touchantes. Noémi déplore ses malheurs dans un air en *ut* mineur auquel succède une lamentation des femmes. Ruth exprime son intention de rester près de Noémi dans un air agité très développé, pour lequel je ne partage pas l'admiration de Berlioz [1]. Le milieu est d'une allure plus calme : *Quòcumque perrexeris*, dit Ruth, *ego tecum pergam*. Noémi ne la presse pas de rester, Ruth reprend la première période de l'air dans le mouvement initial. L'intervention des chœurs en fait beaucoup plutôt un *finale* d'opéra qu'un air d'église. Enfin Noémi permet à Ruth de vivre auprès d'elle. Alors c'est un concert d'actions de grâces qui se termine par ces mots : *Eamus in Bethleem !* Il y a dans la disposition des voix de cette partition une particularité que Berlioz a remarquée : les chœurs sont écrits à 4 parties, mais sans partie de basse;

1. *Journal des Débats* du 21 décembre 1835 (*Les Musiciens et la Musique*).

il n'y a que des voix de femmes et des ténors divisés [1].

Ruth et Booz, qui est la suite naturelle de *Ruth et Noémi*, débute par un chœur pastoral à cinq voix, *moderato cantabile*, qui est d'un tour mélodique bien banal. L'air de Ruth annonçant à Noémi qu'elle ira glaner dans les champs, est traité à l'italienne, avec de longues vocalises et de multiples répétitions de paroles. L'air de Booz s'adressant aux moissonneurs (à 3/4 en *sol*), s'efforce d'être affectueux et tourne assez bizarrement au rythme de polonaise. Une seconde période est traitée avec chœurs. En guise d'invitations à glaner adressées à Ruth, il y a des *imitations* dans les parties vocales qui ressemblent à d'assez puériles amusettes. Ruth formule ses remerciements dans un air agité : *Domine, inveni gratiam apud oculos tuos*. Cet air, dans lequel le chœur intervient, renferme beaucoup d'intentions dramatiques. Reprise de la pastorale en *ut*. Booz a pris la résolution d'épouser Ruth. Le peuple est témoin de son serment. L'oratorio se termine par

1. Au lieu d'écrire à quatre voix, Le Sueur divisait souvent les voix en six parties ou tout au moins en trois, doublées à l'octave (*Ibid.*).

un chœur prophétique des vieillards : De cette union naîtra un fils qui sera l'ancêtre du Christ annoncé par les Prophètes. Le peuple exulte et proclame son allégresse. Cet ouvrage est plein de bonnes intentions, mais l'originalité fait défaut.

Dans *Rachel*, l'accentuation est plus poignante ; le sujet, du reste, le comportait. Dans l'air du chef des Prophètes, en *sol* mineur, la déclamation est bonne, le mouvement agité de l'orchestre donne au morceau une valeur expressive. A cette lamentation succède un encouragement à l'espoir, sur un dessin d'orchestre obstiné qui a encore un caractère désolé. Le thème est repris par le chœur d'hommes et de femmes. Suit un air de soprano : *Circumspice ad Orientem*, qui fut souvent chanté isolément par la suite, à la chapelle royale. Une basse-taille prononce quelques phrase de récit, puis entonne un thème très rythmé : *Uxor tua sicut vitis abundans*, qui sert de début à un *finale* mouvementé dont les développements amènent des reprises un peu trop souvent répétées. Au milieu de cet *allegretto*, intervient un mouvement lent, avec un chœur mystérieux : *In voce psalmi veneremur Christum* orné d'effets de « pédale » sur la

tonique ou sur la dominante [1], avec successions d'accords de sixte ou de septième diminuée ; puis des périodes d'allégresse : *Cantate, exultate cum tubis*, des sonorités de fanfares, un *crescendo* joyeux qu'interrompt le mystérieux *Veneremur Christum*. Au *Rorate cœli desuper*, des effets descriptifs. L'ensemble se termine en *finale* d'opéra. Ce n'est pas tout. Ce *finale* a une péroraison : *Psallite Deo, psallite in cymbalis !* grâce à laquelle il acquiert l'ampleur du *finale* de la *Symphonie avec chœurs*, sans aucune comparaison d'ailleurs, puisque l'oratorio de Le Sueur a précédé la symphonie de Beethoven que probablement l'auteur n'entendit jamais [2]. J'entends parler seu-

1. Le Sueur affectionnait beaucoup les effets de pédale ; il a même écrit toute une longue *Prière pour l'Empereur*, « établie sur plusieurs noëls languedociens et béarnais et *sur un seul son*, à la manière des anciens troubadours qu'ils tenaient des Bardes. » Ce seul son est tout simplement une pédale sur la tonique : *la*, conservée aux basses tout le long du morceau.

Je ne serais pas surpris que ce fût dans la classe de Le Sueur que Gounod ait contracté ce goût des appels sur la tonique ou sur la dominante qu'il employait si fréquemment dans ses compositions religieuses.

2. Et qui l'eût effarouché s'il faut en croire l'effet que lui produisit, d'après Berlioz, l'audition au Conservatoire de la *Symphonie en ut mineur*. Toutefois, Le Sueur éprouvait-il tant d'effroi à l'égard de l'art de Beethoven ? Un passage

lement des dimensions inusitées du morceau et de la longueur des développements. Des allures vulgaires, des reprises trop fréquentes, des oppositions trop répétées d'effets et d'accords identiques [1] lasseraient aujourd'hui l'auditeur. Il y a, dans ces pages interminables, de très jolies nuances de *pianissimo* et de mystère, dont la saveur se dissipe aussitôt en des rythmes d'opéra-comique.

Le caractère de *Déborah*, dont le sujet est tiré du cantique de la Bible, c'est d'être une cantate guerrière. La description de l'orage qui protégea le combat des Israélites contre les soldats de leur ennemi Sisara, le récit de leur victoire, le chant d'imprécations sur la tombe du général vaincu : *Sic pereant inimici tui, Domine!* qui forme un ensemble à 6 voix, animé, en mouvement de marche, l'air *Surge, Deborah*, le chœur final : *Surge, Israel*, encadrant une scène sobrement émouvante en laquelle les Hébreux, passant devant

de la notice de R. Rochette indique au contraire qu'il l'admirait, puisque, consulté par Louis XVIII sur la valeur d'une médaille à envoyer à Beethoven, il aurait répondu : « Eh! qu'ai-je à dire sur cette médaille si ce n'est qu'on n'en pourra jamais faire une assez grande pour le génie d'un tel homme! »

1. L'accord de sous-dominante, par exemple, entendu après l'accord de dominante.

la fenêtre où la mère de Sisara attend son fils qu'elle croit voir revenir victorieux, répondent: *Sisara est mort*, tous ces airs belliqueux, tous ces vœux hostiles aux ennemis du peuple élu, devaient flatter la fibre militaire de l'empereur.

Napoléon en fut très satisfait, raconte Blangini dans ses *Souvenirs*[1], et à cette occasion, il dit au compositeur : « Votre musique est grande, élevée, bien adaptée au sujet; elle est solennelle, religieuse. C'est ainsi que je comprends la musique d'église. Avez-vous composé d'autres oratorios ?

— Oui, sire ; celui que Votre Majesté a entendu est mon dix-huitième.

— Vous devez avoir barbouillé bien du papier ? C'est encore une dépense et je veux qu'elle soit à ma charge. Monsieur Le Sueur, je vous accorde 2. 400 francs de pension pour payer le papier que vous avez si bien employé ; c'est pour le papier, entendez-vous, car, pour un artiste de votre mérite, le mot de gratification ne doit pas être prononcé. »

Le caractère prophétique de ces oratorios tirés de

1. La même anecdote est racontée un peu différemment par Castil-Blaze et par la notice des *Notabilités contemporaines*, Paris, 1844.

la Bible et particulièrement de *Rachel* suggère à l'auteur de multiples commentaires, religieux, littéraires ou musicaux. Parmi ces derniers, je signalerai la note de la page 56: *Syllabiquement et à l'unisson des Rythmes ou valeurs temporaires des voix, exécutez avec le sentiment du grand goût de l'antique des anciens Hébreux, Égyptiens, Chaldéens, Grecs* [1].

Nous touchons là à une des manies de Le Sueur, la manie de l'antique. Elle lui joua parfois de mauvais tours, témoin cette « valse alsacienne bien vulgaire », qu'au dire de Weckerlin [2], il introduisit dans son *Oratorio de Noël* « comme un chant des premiers chrétiens ». Il était de bonne foi sans doute, car sa nature semble avoir été celle d'un rêveur, d'un homme chez lequel la vivacité de l'imagination transformait complaisamment les fruits de recherches érudites peu éclairées. Fétis l'a dit brièvement, en une sentence qui restera sans appel : « Le Sueur s'est occupé toute sa vie de l'his-

1. On trouve des notes semblables dans ses opéras : *Télémaque*, *Ossian*, *la Mort d'Adam*, dans ses messes, dans l'*Oratorio du sacre*.

2. *Dernier musiciana* (préface) ; 1 vol. in-18, Paris, Garnier, 1901. Voir la page 67 de la partition d'orchestre publiée chez Lafillé, 6, rue Vivienne.

toire de la musique ; mais il la faisait à son gré au lieu de l'étudier [1]. »

Bien qu'il fût très attaché à Napoléon par des sentiments d'admiration et de reconnaissance dont Berlioz nous atteste la sincérité, à la Restauration, Le Sueur fut conservé comme surintendant de la chapelle royale [2]; mais il dut partager ces fonctions

1. Son histoire de la musique dans l'antiquité, que X. Boisselot devait publier après la mort de son beau-père et qui n'a jamais été divulguée, aurait tourné à la confusion de Le Sueur, à en juger par le travail sur la musique au moyen âge inséré en 1837 dans la *Gazette musicale* et dont les Archives de l'Opéra possèdent le manuscrit et par la notice placée à la fin de l'édition des *Odes d'Anacréon* par Gail, 1 vol. in-4°, Didot, Paris, 1799.

2. Cette faveur paraît avoir été méritée par un acte de courtisanerie qui dément la légende de la fidélité de Le Sueur à Napoléon. D'après le catalogue de Grégoire, « le 3 may, jour de l'entrée des Bourbons », la chapelle royale aurait exécuté un *Te Deum* et un motet : *Deus liberavit nos*, adapté au chœur de l'entrée d'Alexandre à Babylone dans l'opéra qui porte ce titre, opéra que Le Sueur avait écrit sur la demande de l'Empereur.

Ch. Malherbe en possédait le manuscrit : c'est une marche en *ré* majeur, d'un mouvement un peu lent. En tête se trouvent ces mots : *Chant populaire de délivrance*, paroles latines mises sur la fanfare du 2e acte d'*Alexandre à Babylone*. Voici ces paroles : *Deus liberavit nos ab inimicis ; Rex Salomon sit benedictus ; Thronus ejus erit stabilis, erit rex sapientiæ. Confirmatum est igitur regnum in*

avec Martini. Fort d'une promesse qui lui avait été faite, avant la Révolution, par le comte d'Artois, Martini avait invoqué ses droits auprès de Louis XVIII. Il obtint cette place en mai 1814, mais il n'en jouit pas longtemps, car la mort l'enleva le 10 février 1816 et Cherubini eut sa succession. Les appointements de Le Sueur furent réduits de 10.000 francs à 6.000 ; son collègue en avait autant.

Les surintendants se réunissaient pour soumettre leurs vues sur les mesures de réorganisation ou pour adresser à l'intendant des Menus-Plaisirs[1]

manu Salomonis. In rege suo filiæ Libani exultent. Tempestas transiit super terram, etc...

Une autre note manuscrite (de la main de Mme Le Sueur), à demi effacée, ajoute : « Ce morceau d'*Alexandre* avec paroles latines a été ainsi exécuté à Notre-Dame, Le Sueur voulant en connaître l'effet » ; et Berlioz précise dans son article nécrologique : cette audition à Notre-Dame aurait été donnée en 1828 pour la cérémonie de l'ouverture des Chambres. C'est possible, mais la première avait eu lieu le 3 mai 1814 et depuis lors, le *Deus liberavit nos* fut plusieurs fois chanté à la chapelle des Tuileries, notamment le 20 décembre 1818 (Arch. Nat. O³ 291).

1. Ce service dépendait de la Maison de l'Empereur. A la Restauration, il fut rattaché à l'intendance des Menus-Plaisirs de la Maison du Roi, laquelle fut supprimée le 20 novembre 1820 (Arch. Nat. O³ 290). Sur le budget des Menus-Plaisirs de 1815, Cherubini et Persuis sont portés comme survivanciers de Martini et de Le Sueur.

leur rapport annuel sur l'exactitude[1] et les mérites de chaque artiste de la *vocale* ou de l'orchestre; mais ils exerçaient leurs fonctions par quartiers, alternativement. Pendant un trimestre, ils dirigaient la chapelle sans partage, assuraient le service, composaient les programmes à leur gré.

Ainsi, durant le trimestre dévolu à Le Sueur, les programmes ne comportent pour ainsi dire que de la musique de Le Sueur. Le trimestre suivant, presque tous les morceaux inscrits sont de Cherubini.

En 1817, par exemple, Le Sueur remplit ses fonctions dans les deuxième et quatrième trimestres. Dès le 6 avril pour le jour de Pâques, la messe est de Le Sueur et son *O Filii* est donné au Salut; de même le 7 et le 8 et pareillement les 13 et 27 avril, les 3, 18 et 25 mai; le 22 juin, il fait chanter son *Credidi* et le 29, son *Paratum cor ejus* (solo par Mlle Regnault), qui avait été placé dans l'Épithalame religieux chanté au mariage du duc de Berry. Le 20 avril, la chapelle exécute *Déborah*, avec Mlle Leclerc pour soliste; elle la rejoue le 22 juin. Le 11 mai, ce sont de fragments de *Rachel* avec un

1. Ainsi, en 1817, Cherubini relève deux absences illégitimes d'Habeneck.

O Salutaris et le 27 mai, c'est *Ruth et Booz*. *Déborah* reparaît au programme le 5 octobre. Le Sueur se réserve ceux des 12, 19, 26 octobre ; les 13 novembre et 7 décembre, il fait chanter plusieurs morceux de lui, le 17 novembre un de ses *Te Deum*. A la messe du Saint-Esprit à Notre-Dame[1], il y a tout un programme varié : une

1. Voici une curieuse lettre autographe de Le Sueur relative à cette solennité et que j'ai retrouvée aux Archives nationales :

« Monsieur l'Intendant général, permettez-moi de vous rappeler combien, contre votre avis, l'an passé, la travée du milieu ôtée contre l'usage à l'exécution de la musique de la messe du Saint-Esprit, a nui à l'effet de l'orchestre et des chanteurs. *Les coryphées* mêmes, se trouvant sur les derrières des personnes du public placées en avant, n'ont pas été plus entendus que le reste des chœurs et morceaux d'ensemble.

« Veut-on, à cette cérémonie, une messe en plain-chant ou une messe en musique ? Celle en plain-chant serait plus entendue, mais il paraît qu'on la veut en musique. Tâchons donc que cette partie du service du Roi ne manque point.

« Aussitôt que vous aurez reçu l'avis de la Cour, servez-moi, je vous en conjure, d'entremise auprès de Monsieur le Grand-Maître des cérémonies pour que la musique soit placée selon l'usage et ne soit point rendue inutile à la cérémonie comme l'année dernière.

« J'ai cru de mon devoir, Monsieur l'Intendant général, de vous rappeler cet inconvénient qui a gêné et empêché une grande partie de notre service, persuadé que si vous avez la bonté de nous servir d'appui auprès de Monsieur le

dizaine de morceaux ; quelques-uns sont de Le Sueur, mais on chante aussi du Cherubini, du Persuis et du Plantade. *Noémi* est entendue le 9 novembre et *Déborah* reparaît le 15 décembre. Le 21 décembre, c'est une œuvre nouvelle de Le Sueur, lequel fournit également la musique des fêtes de Noël les 25, 26, 27 et 28 décembre. Inutile de poursuivre ce relevé ; les offices sont disposés de la même manière les années suivantes. Bien que les programmes manuscrits fassent défaut de 1823 à 1830, il est permis de supposer que ces errements furent continués.

Nommé membre de l'Institut par ordonnance royale du 21 mars 1816, Le Sueur continua à produire des compositions religieuses pour la chapelle royale ; mais aucune indication précise ne

marquis de Brézé, tout sera prévu pour l'exécution musicale. Je vous prierai aussi de faire donner des ordres pour que, selon la coutume, des sentinelles soient aux portes de l'orchestre à l'effet de ne laisser entrer que les musiciens dans la tribune de la musique ; sans quoi le public s'emparerait forcément des places.

« J'ai l'honneur d'être, avec l'attachement respectueux et le dévouement que vous me connaissez,

« Monsieur l'Intendant général,

« Votre très humble et très obéissant serviteur.

« Le Sueur,

« *Surintendant de la musique du Roi.* »

distingue ses œuvres nouvelles de celles déjà inscrites au répertoire. Il dut se borner le plus souvent à remanier ses partitions, comme en 1813 il avait remanié son *Oratorio de Noël*[1]. C'est le cas du *Super flumina* composé en 1784, à Tours, et qui, agrandi et transformé, est inscrit au programme du 21 décembre 1817 avec la qualification de « messe nouvelle ». Ce psaume fut chanté en entier plusieurs fois à la chapelle royale[2]. De même pour le mariage du duc de Berry, célébré le 17 juin 1816, l'épithalame nouveau qu'annonce le *Moniteur* du 14, est formé surtout de la cantate religieuse composée en 1810 pour celui de Marie-Louise[3]. D'ailleurs, comme Le Sueur a été chargé d'une classe de composition au Conservatoire, en remplacement de Méhul[4], et qu'il y apporte beaucoup de zèle, ses leçons lui prennent une grande partie de son temps. Il pourra s'y consacrer entièrement à partir de 1830, car la chapelle royale ne

1. Catalogue de Grégoire.
2. Arch. nat., O^8 291.
3. *Ibid.* Voir aussi la notice imprimée sur la partition gravée.
4. Le Sueur remplaça Méhul comme professeur de composition au Conservatoire (décembre 1817) avec 3.000 francs d'appointements (Voir le livre de M. Constant Pierre *sur le Conservatoire national de Musique*).

survécut pas à la monarchie des Bourbons. Elle fut supprimée après la révolution de Juillet.

La production la plus importante de cette période est donc la triple partition de l'*Oratorio du Couronnement*, composé, je vais le démontrer, pour le sacre de Charles X.

Indépendamment des témoignages contemporains [1], nous en avons la preuve directe dans les manuscrits de ce triple oratorio et du programme de la cérémonie, tracé de la main de Le Sueur, que possédait Charles Malherbe. Une note de ce scénario est ainsi conçue : « Oratorio du sacre en trois parties, composé sur les traditions sacrées, les documents du clergé et principalement sur les idées de M. l'abbé de Sambucy, *ordonnateur de cette grande et auguste cérémonie* [2]. » Or ce scé-

1. Castil-Blaze, dans sa *Chapelle-musique des Rois de France*, cite comme œuvres de Le Sueur exécutées à Reims le *Confortare*, le *Gentem Francorum*, l'*Unxerunt Salomonem*, le *Vivat Rex*, et il ajoute qu'en dehors de la messe de Cherubini, tous les autres morceaux joués pendant le sacre appartenaient à Le Sueur.

Voir aussi la notice de Stephen de la Madelaine, la notice nécrologique de Le Sueur par Berlioz.

2. L'abbé Gaston de Sambucy, né en 1764 à Milhau, y mourut le 18 mai 1850. Le cardinal Fesch l'avait fait nommer directeur de la chapelle de l'Empereur. Sons la Restauration, il fut aumônier du comte d'Artois et de Charles X.

nario est parfaitement d'accord avec l'ordre des cérémonies rapporté par les publications du temps[1]. Ainsi, par exemple, la veille du sacre, le Roi vient faire ses dévotions à la cathédrale de Reims. Pour cette circonstance, Le Sueur prévoit le chant d'un morceau : *Ecce ego mitto angelum meum*, qu'il composa en effet, trace le plan des cérémonies du clergé et fait suivre le sermon d'un *Te Deum*. Tout le programme, rédigé de la main de Le Sueur, s'applique à l'événement de Reims, met en scène l'Archevêque, le Roi, et non le Pape et l'Empereur. A très peu de chose près, la partition est conforme à ce programme, au moins quant aux paroles latines et à l'ordre des morceaux. Ce qui a pu faire naître la confusion que j'ai signalée plus haut, ce sont des notices placées en tête de ces morceaux, qui ne s'appliquent exactement quant aux faits, ni à la cérémonie de Notre-Dame de Paris, ni à celle de la cathédrale de Reims. Dans le manuscrit, ces notices, qui consistent en fiches collées à la partition, sont de Mme Le Sueur [2]. De même,

Il fut l'ordonnateur du sacre de Reims, comme il avait été celui des sacres de Milan et de Paris.

1. *Les Cérémonies du sacre*, par Lebers, 1 vol. in-8°, Reims, 1825, Baudouin.

2. Le Sueur avait épousé en 1806 Adeline Jamart de

c'est elle qui, sur le programme manuscrit rédigé par Le Sueur, a fait suivre ces mots : « *Jour du Sacre,* symphonies de 20 à 25 minutes », de ceux-ci : « exécutées à Notre-Dame de Paris pour le sacre de Napoléon Ier et à Reims pour celui de Charles X ».

En plusieurs passages de la partition, il y a des invocations à saint Remi. Ces invocations n'auraient pas été justifiées à Notre-Dame. Les paroles du second oratorio relatives à l'histoire de David n'auraient pas été de mise pour le sacre de l'Empereur. Quant à la formule du serment récitée par le souverain sur l'Évangile, elle n'a aucun rapport avec celle que prononça Napoléon. Le *Gentem Francorum* s'exécuta pendant la distribution des drapeaux aux régiments. Or on sait que, pour le couronnement de l'Empereur, cette distribution des drapeaux se fit non dans une cathédrale, mais au Champ-de-Mars. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que la musique de ce morceau provient en partie du *Chant du 1er vendémiaire an XI,* exécuté aux

Courchamps, fille d'un directeur de l'Enregistrement. Napoléon et Joséphine avaient signé à leur contrat de mariage. Deux fils et trois filles naquirent de cette union. Les garçons moururent en bas âge et l'aînée des filles à dix-neuf ans. En 1827, la cadette épousa X. Boisselot.

Invalides sur des paroles très différentes [1]. Le programme de la marche séraphique avec chœur ne peut s'appliquer qu'à la cérémonie de Reims, puisqu'une note du manuscrit dit qu'elle fut exécutée aussi la veille du sacre. Il en est de même du *Vivat* qui commence et termine la partition. On a vu plus haut que le *Vivat* de 1804 était non de Le Sueur, mais de l'abbé Roze. A ce moment final, on admit le peuple dans les bas-côtés de la cathédrale de Reims et on donna la liberté à une foule d'oiseaux de toutes espèces [2]. Il n'y eut rien de semblable au sacre du 2 décembre 1804.

Alors, comment expliquer l'affirmation si formelle gravée en tête de la partition d'orchestre ?

1. A ce sujet, M. Constant Pierre a raconté, dans un article très curieux (*Paris dramatique et musical*, de février 1905), comment Le Sueur transforma en motets ses hymnes politiques de la période révolutionnaire. Son chant dithyrambique pour l'*Entrée des objets d'art et de science recueillis en Italie* (28 juillet 1798) devient une cantate pour le mariage de Marie-Louise. Le morceau en *ré* majeur du *Chant du 1er vend. an IX* est utilisé dans le motet : *Veni, sponsa, coronaberis*. Inversement, le morceau en *sol* majeur de cet hymne politique était tiré du passage : *Quomodo cantabimus* du psaume *Super flumina*, composé à Tours, et lui fit retour plus tard, lors de la transformation de ce psaume.

2. Confirmé par Castil-Blaze.

Par une défaillance de la mémoire de l'auteur, qui était bien âgé et bien près de sa fin au moment où fut préparée la publication. Elle eut lieu, en effet, en 1836 et 1837 [1]. Il put dire sans mentir que son œuvre avait été exécutée au couronnement de Napoléon Ier, si l'on entend par là la marche initiale [2], et peut-être un ou deux morceaux, l'*Urbs beata Genovefœ* par exemple, dont les paroles sem-

1. Dates relevées dans le *Journal de la Librairie :* janvier 1836 pour le premier oratorio ; juillet 1837 pour le troisième, et septembre 1837 pour le second. Or Le Sueur mourut à Chaillot le 6 octobre 1837.

La publication de ses œuvres religieuses avait commencé en 1826, par l'*Oratorio de Noël ;* en 1827 parut une des messes solennelles ; en 1828, *Déborah ;* en 1829, trois *Te Deum ;* en 1831, la deuxième messe solennelle ; en 1832, deux *Oratorios de la Passion et du Carême ;* en 1833, le psaume *Super flumina* avec le troisième *Oratorio du Carême ;* en février 1835, *Rachel ;* en avril, *Ruth et Noémi, Ruth et Booz ;* en 1838, la troisième messe solennelle et la cantate religieuse composée pour le mariage de Marie-Louise, suivie du motet : *Veni, sponsa ;* en décembre 1839, les trois psaumes : *Ad templum*, *Credidi* et *Cœli enarrant ;* en 1840, la messe basse, le motet *Joannes baptizat ;* enfin en 1841, un recueil renfermant deux *Domine salvum*, un *O Salutaris*, un *O Filii*, et un *Stabat* en français.

2. La page de garde du manuscrit du premier oratorio donne cet avertissement au copiste ou au graveur : « Pour ouverture, la *Marche du Couronnement* et le *Vivat*, qui ne sera développé qu'à la fin du troisième oratorio. » C'est bien dans cet ordre que fut disposée la partition gravée

blent s'appliquer à Paris et non à Reims [1]. Il est possible aussi qu'il ait formé sa partition d'une mosaïque de motets composés en diverses circonstances politiques, les uns pour le règne de l'Empereur, les autres pour le sacre de Charles X, et de fragments de ses messes [2]. Il aura ensuite confondu le tout dans un ensemble unique, en un scénario idéal, imaginaire, dont les paroles sont disposées de manière à convenir au « couronnement des princes souverains de la chrétienté »,

1. Sur le titre manuscrit du premier oratorio, une annotation, tracée d'une autre main que ce titre, a ajouté : y compris l'*Urbs beata*. Cela semble indiquer que ce morceau a été ajouté au plan primitif. Le manuscrit porte ces mots : « Entrée de l'Empereur dans le temple ; il va trouver le Pape au sanctuaire et faire ses adorations à l'autel, accompagné de ses guerriers et de toute sa cour. » Ce programme a été modifié dans le texte imprimé.

2. On en a la preuve pour l'ensemble animé du deuxième morceau du second oratorio : *Exultate, omnes populi antiquæ Galliæ !* dont le thème est emprunté au *Gloria Patri et Filio* qui porte le numéro 11 sur le catalogue de Grégoire. Quant au *Beatus qui legit* du même oratorio, il paraît provenir de l'épithalame composé pour le duc de Berry. Ce morceau avait été d'ailleurs déjà chanté isolément à la chapelle royale, le 5 avril 1818 (Programmes conservés aux Arch. nat. O³ 291). Du reste, ses grandes messes solennelles ne sont pas constituées autrement ; il y a fait entrer des *O Salutaris* et autres motets pour l'Offertoire, composés sur des paroles latines qui n'appartiennent pas à la liturgie de la messe.

sans égard aux communions. C'est ainsi que, partout, les notices imprimées en tête des morceaux emploient des termes très généraux : le Pape ou l'Archevêque, l'Empereur ou le Roi, l'Empire ou le Royaume. C'est une adaptation en laquelle se reconnaît l'esprit pratique de Mme Le Sueur, qui se montra très dévouée à la gloire de son mari, mais qui n'aurait pas été fâchée de tirer des revenus de ses œuvres[1]. Ainsi, lorsqu'en 1853, l'éditeur Schonenberger fait paraître la réduction de piano, la couverture du triple oratorio indique simplement qu'il a été *exécuté au sacre de l'Empereur Napoléon Ier*[2]. C'est un Napoléon qui règne en France, on renie le sacre de Charles X.

Le total des morceaux de l'oratorio du Couronnement est de 21. Dans la première partition, dont la durée est de 25 à 30 minutes, le morceau le plus remarquable est un solo de basse avec chœur. *In virtute tuâ*, précédé « d'un prélude doux des

1. Après la mort de son mari, Mme Le Sueur, qui ne décéda elle-même qu'en 1861, poursuivit à ses frais l'édition de ses œuvres, en envoya des exemplaires aux bibliothèques, aux maîtres de chapelle de province et de l'étranger, aux divers souverains de l'Europe (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra).

2. La partition appartient actuellement à Lemoine, 17, rue Pigalle.

cors, accompagnant l'arrivée de l'auguste épouse du prince[1] ». Il est empreint d'un sentiment tendre, et la mélodie n'en est pas trop démodée. Un *finale* très mouvementé accueille l'arrivée du souverain.

Tandis que les grands dignitaires vont avec le clergé chercher les ornements royaux, le chœur chante : *Domine, emitte bona super principem nostrum*. Le thème circule en *imitations* dans les différentes parties vocales, *soli*, petit chœur, grand chœur. Le développement, conduit avec une adresse assez rare chez Le Sueur, aboutit à un *decrescendo* et à un *smorzando* qui devait, dans une église, faire un murmure délicieux. Le retour des dignitaires est accompagné d'un chœur exultant, assez vulgaire, en *si bémol* majeur.

A la lecture de la prophétie, le chœur chante : *Beatus qui legit prophetiam*. La partition porte cette mention singulière : « Chœur prophétique à la manière des Hébreux en contrechant antique au *diapente*[2] et au *diton* ou *hemiditon*, où la mélodie

1. Cette pièce ne pouvait convenir à la cérémonie de Notre-Dame, puisque Joséphine fit son entrée en même temps que Napoléon.

2. *Diapente*, *diton*, noms grecs de la quinte et de la tierce majeure.

se retrouve toujours la même dans chaque région des voix de diapasons différents, sans rien changer à ces mélodies semblables qui se réunissent pour former par un seul et unique moyen, d'abord *duo*, ensuite *trio*, puis *quatuor* ; ce que les modernes du moyen âge (*sic*) ont appelé contrepoint à la douzième et à la dixième. » Au milieu du morceau suivant, qui est bien faible, et sur ces paroles : *Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus,* intervient une mélopée grandiose qui fait avec lui un contraste étrange. Cette sorte de récit écrit sur une lente gamme descendante composée de 2 tons et un demi-ton, trois tons et un demi-ton, est d'une impression mystérieuse. L'auteur l'appelle : « chœur prophétique à la manière des Hébreux et en antique contrechant alternatif ». Un *finale* accompagne le serment du souverain sur l'Évangile. A un canon sur le *Gratias agimus tibi* succède un *allegro* d'allure militaire : *In hoc festo sanctissimo* où reviennent comme des échos de *Marseillaise.*

Les morceaux suivants n'ont pas grande valeur, sauf le *Peregrinus veniens* [1], en mouvement lent

1. Ce morceau est le même que le *Ecce ego mitto*, chanté

à 3/2, dont le développement en imitations présente un travail analogue à celui du *Domine, emitte bona*, mais d'un sentiment moins délicat. La marche séraphique qui le suit, jouée pendant le retour du souverain couronné vers son trône, est bien au-dessous du programme que s'est tracé le compositeur : au chœur des séraphins chantant : *Dominus Deus sabaoth !* répondent les accents de la marche du début et les cris de joie du peuple. Dans le double chœur de l'*Unxerunt Salomonem*, il y a un passage mélodramatique sur le : *Fac ut inimici non possint nocere principi, exturbantur, confundantur, præcipitantur !* qui aurait bien mieux convenu au sacre d'un empereur guerrier qu'à celui d'un roi pacifique tel que Charles X [1].

On sait que la messe du sacre proprement dite était de Cherubini. Plusieurs auteurs de notices sur Le Sueur ont rappelé, d'après les souvenirs des contemporains, qu'à la répétition dans la salle du Conservatoire, des morceaux composés pour la cérémonie, la musique de Cherubini avait produit

sur d'autres paroles la veille du sacre, la surcharge du manuscrit l'indique.

1. C'est une des raisons qui me feraient croire que le morceau a pu être composé primitivement pour le sacre de Napoléon.

la meilleure impression : le compositeur n'avait reçu que des compliments. Sous les voûtes de la cathédrale, au contraire, les chants de Le Sueur semblèrent convenir davantage à l'acoustique particulière des églises [1]. C'est probablement le souvenir de cette audition solennelle qui faisait dire à Choron, en parlant des œuvres de Le Sueur : — C'est de la musique de pierres de taille !

La justesse de cette remarque s'avère à la lecture des compositions religieuses de Le Sueur. Elles ont, par leur nature mélodique, par la solidité de leurs harmonies, où les dissonances sont rares, par la fréquence des pédales [2], quelque chose

1. Castil-Blaze, O. Fouque. Confirmé par une note de Sueur Merlin, parent de Le Sueur, au maire d'Abbeville, au sujet des honneurs que cette ville voulait rendre au compositeur (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra).

En outre, Le Sueur avait composé une cantate qui fut exécutée, lors des fêtes du sacre, à l'hôtel de ville de Reims, par 12 dessus, 7 ténors, 9 basses et un orchestre d'harmonie. Ch. Malherbe en possédait la partition manuscrite dont voici les paroles :

France, réponds en chœur à ce chant solennel !
L'huile sainte a coulé sur le front d'un roi juste
Et consacré la palme auguste
Dont son fils ombrageait le trône paternel.

2. Cette fréquence tourne même à la monotonie, d'autant que sur la « pédale » prolongée pendant tout un morceau,

d'abrupt, de simple et de grandiose dans la forme qui en fait, selon l'expression de Berlioz, de la « musique de cathédrale ». Ce mérite appartient surtout à ses récits, bien déclamés et bien prosodiés ; il y en a, notamment dans les chants pour voix de basse, qui atteignent à une réelle grandeur. Le Sueur avait réfléchi aux convenances de l'art et il était trop pénétré des leçons de l'antiquité pour ne point respecter l'harmonie entre le vaisseau qui sert de cadre à la musique et les chants qui doivent le remplir [1].

« Le Sueur, écrivait Berlioz [2], a eu le bonheur peu commun de n'imiter personne au début de sa carrière, et de n'être point imité quand sa manière a été généralement connue. Son style est un style à part dont la simplicité naïve et la force

il n'emploie souvent que deux ou trois accords, toujours les mêmes.

1. « Toute la différence qu'il y a, écrivait-il dans sa brochure de 1787 (entre la musique d'église et celle de théâtre), c'est que la musique d'église est une statue colossale dont les traits doivent être d'autant plus fortement prononcés qu'elle est faite pour être vue de loin. C'est pour cela qu'elle ne peut être transportée au concert, comme celle du concert ne peut l'être à l'église ; autrement elle deviendrait cette statue colossale placée dans un petit appartement et l'autre une miniature placée au milieu d'un temple. »

2. *Gazette musicale* (15 octobre 1837).

calme se distinguent des formes musicales actuelles, ainsi que la Bible diffère de nos poèmes modernes. »

Ces qualités semblent devoir s'allier au sentiment religieux. L'éducation qu'il avait reçue à la cathédrale d'Amiens, sa connaissance des Livres Saints, la pratique des fonctions de maître de chapelle auraient dû maintenir Le Sueur dans les voies de la tradition en matière de chants d'église. Tout au contraire, ses efforts tendirent à introduire le drame et la description dans la musique sacrée [1].

Comme à la plupart de ses contemporains, la connaissance des grands maîtres du contrepoint vocal ou instrumental lui manquait ; il ignorait aussi bien J.-S. Bach qu'Orlande de Lassus ou

1. Son psaume *Super flumina* en donne une nouvelle preuve. La partition d'orchestre porte cette annotation : « Le caractère particulier et la couleur de l'exécution musicale de ce psaume historique doivent offrir non seulement *l'imitation des murmures de l'Euphrate*, mais de plus *les images imitatives du bruissement sourd des vents contraires et du mugissement lointain des cataractes du fleuve* qui semblent venir se joindre aux gémissements des Hébreux, à leurs chants de douleur et aux accents plaintifs des instruments musicaux dont ils accompagnaient leurs chœurs. » Mais ici le sujet suffit à expliquer ces intentions descriptives.

Palestrina[1]. Son savoir technique était médiocre et son érudition fantaisiste. Sous le chant, confié à une ou plusieurs voix, il fait arpéger les accords par les voix secondaires. Il fait presque toujours chanter à l'unisson et à l'octave les chœurs guerriers jubilatoires, en les doublant à l'orchestre ou en les accompagnant en accords plaqués ou avec les plus communes figurations de l'harmonie, ce qui leur donne une sonorité des plus vulgaires. Ayant le goût des masses sonores, recherchant avant tout la couleur et l'effet, il n'échafaudait de vastes ensembles que grâce à la reprise par le chœur de la période du chant solo ou par des développements hachés, d'allure théâtrale. Aussi, dès que l'inspiration ne le soutient plus, il tombe dans la banalité des formes d'opéra et il exagère les accents dramatiques de l'école de Gluck et de Sacchini, sans observer la sobriété de leur manière. Son manque de souplesse et sa gaucherie harmonique le font verser dans l'uniformité[2], et Berlioz,

1. O. Fouque.

2. Oct. Fouque, H. Berlioz : « Son harmonie, écrivait ce dernier, a une physionomie étrange et un tour imprévu. » (*Gazette musicale* du 15 octobre 1837.)

Par exemple, il prodigue la cadence amenée par la sixte et quarte sur l'accord de sous-dominante ; ses basses n'ont

BIBLIOTECA

qui l'a tant prôné, avoue dans ses *Mémoires* qu'il s'est bientôt lassé de ces touchants oratorios qu'il avait tant admirés à la chapelle royale.

Dans cette admiration, il entrait évidemment beaucoup de gratitude et d'estime pour le caractère de Le Sueur, qui était vénéré de ses élèves à cause de sa politesse, de sa bonté et de sa générosité.

Parmi les nombreux lauréats sortis de sa classe du Conservatoire, les plus illustres furent H. Berlioz et Ch. Gounod. A. Thomas écrivit la cantate qui fut exécutée le 8 août 1852, à Abbeville, pour l'inauguration de la statue de son maître [1]. Quant à Xavier Boisselot, qui avait épousé la fille de Le Sueur, compositeur médiocre issu d'une famille de luthiers, il délaissa bientôt la musique pour le commerce, dissipa sa fortune à essayer de diverses professions, et mourut à Paris dans un état voisin de la misère. Mis en possession par la veuve de

aucune souplesse, ne forment pas une ligne mélodique, elles font entendre invariablement des notes intégrantes et presque toujours en tierces par rapport au chant ; les parties intermédiaires manquent d'intérêt et ne procèdent pas du contrepoint.

1. Déjà, le 3 mars 1846, il y avait eu à la Halle aux Toiles d'Abbeville un festival en l'honneur de Le Sueur, avec cantate de Rigel.

Le Sueur de tous les papiers de famille, il avait promis de publier une biographie complète de son maître pour laquelle il disposait de tous les documents authentiques. C'était le seul monument que pût lui élever sa piété filiale ; mais cet indolent méridional ne parvint jamais à se mettre à l'ouvrage. Il mourut sans avoir exécuté sa promesse ; après sa mort, les papiers de famille, les manuscrits de Le Sueur furent dispersés, fragment par fragment, par la personne que X. Boisselot avait associée à sa vie [1]. On n'est jamais trahi que par les siens.

1. C'est ainsi que Ch. Nuitter a eu l'occasion d'acheter certains de ces papiers pour les Archives de l'Opéra, et Ch. Malherbe les principaux manuscrits pour sa collection d'autographes, léguée à la Bibliothèque du Conservatoire.

LA

CHAPELLE ROYALE SOUS LA RESTAURATION

La prise des Tuileries par le peuple, au 10 août, avait eu pour résultat de supprimer la musique de la chapelle royale. Bonaparte la rétablit en 1802[1]. Chargé tout d'abord de la diriger, Paësiello présenta lui-même J.-F. Le Sueur pour lui être adjoint. Lorsque, obligé par la santé de sa femme de regagner l'Italie, Paësiello quitta Paris, Le Sueur fut nommé à sa place[2].

J'ai décrit plus haut, d'après Castil-Blaze, l'as-

1. Castil-Blaze, *Chapelle-musique des rois de France*, 1 vol. in-8°. Paulin, 1832. D'après lui, les débuts de la chapelle consulaire constituée et dirigée par Paësiello eurent lieu le 22 mars 1803.

2. Voir *les Oratorios de J.-F. Le Sueur*, p. 57.

pect du local où avaient lieu, sous le Consulat, les offices en musique.

Au sujet de la chapelle construite pour l'Empereur par Percier et Fontaine, dans l'ancienne salle de la Convention, M. Frédéric Masson rapporte qu'elle fut inaugurée le 9 décembre 1805[1]. Castil-Blaze donne la date du 2 février 1806. Cette date est confirmée par une indication de Grégoire, qui fut inspecteur de la chapelle royale après en avoir été longtemps le secrétaire[2]. La musique exécutée à cette occasion était naturellement du nouveau maître de chapelle; c'était la messe de Le Sueur en *sol* majeur.

Pour les offices de la chapelle impériale, soit à Paris, soit à Saint-Cloud, soit à Fontainebleau, Le Sueur composa une quantité de musique à laquelle ses biographes, les bibliothécaires de la chapelle, et lui-même donnaient uniformément le nom de *messes*, parce qu'elle était destinée à être chantée pendant l'office, mais qui consistait réellement en

1. *Napoléon chez lui*, 1 vol. in-8°. Paris, 1901, Ollendorff.

2. Répertoire (manuscrit) des messes et oratorios de Le Sueur, établi le 15 janvier 1839, à la demande de sa veuve, par Grégoire, secrétaire de la chapelle impériale (Collection d'autographes Ch. Malherbe).

motets, oratorios, psaumes, morceaux d'ensemble pour voix ou instruments. Ses compositions pour lesquelles il lui arrivait parfois d'utiliser des morceaux tirés de ses œuvres religieuses de jeunesse ou de ses hymnes politiques de la Révolution, devaient s'adapter aux circonstances. C'est ainsi qu'il fut amené à écrire des *Te Deum*, des *Salvum fac imperatorem*, une cantate religieuse et le motet : *Veni sponsa mansueta*, pour le mariage de Marie-Louise, un autre motet : *Joannes baptizat in deserto* pour le baptême du Roi de Rome en 1811, à Notre-Dame, et d'autres pièces pour les circonstances moins solennelles.

Ainsi, en 1810, l'Empereur avait fait à vingt et un enfants de fonctionnaires de la Cour l'honneur d'être leur parrain ; ces enfants étaient âgés de huit à dix ans. Pour la cérémonie, qui eut lieu dans la chapelle du château de Fontainebleau, Le Sueur écrivait un *Laudate, pueri*. Grégoire, qui rappelle l'événement et en cite la date[1] : 4 novembre 1810, donne à ce motet l'appellation de *messe* 16 et indique que le

1. Elle est indiquée aussi dans Castil-Blaze et dans un périodique appelé *les Tablettes de Polymnie* (numéro du 20 novembre 1810).

solo fut chanté par Mme Armand[1] (ou Albert).

La cour de Napoléon allait à Compiègne au printemps, à Fontainebleau à l'automne. Les musiciens s'y rendaient le samedi; le dimanche, ils exécutaient une messe et, le soir, donnaient un concert. La moitié des symphonistes de la chapelle restait à la Cour pour faire le service; les autres partaient le lundi. Chaque musicien recevait 12 francs par jour pour ces déplacements, plus 200 à 300 francs après chaque voyage[2].

A l'avènement de Louis XVIII, en 1814, la chapelle ne paraît pas avoir subi de modifications notables. Du moins, les états d'émargement n'en font pas mention[3]. Son chef Le Sueur est con-

1. Mme Armand avait débuté à l'Opéra en 1808. Elle quitta la chapelle en 1817.

2. Castil-Blaze, *ouv. cité*. Dans une étude fort développée sur Cherubini, qui a paru dans *le Ménestrel* de 1882, M. A. Pougin donne un démenti à Castil-Blaze et nie que Le Sueur ait partagé la surintendance de la chapelle royale, d'abord avec Martini, ensuite avec Cherubini. « Rien n'est moins exact », affirme-t-il. Martini, d'après lui, aurait remplacé Le Sueur, « dépossédé à son profit ». L'assertion de M. Pougin est erronée, on l'a vu page 80, les pièces d'Archives en sont la preuve.

3. Archives nationales, O² 62 pour la période impériale, O³ 290/291 pour la Restauration.

servé, bien qu'il fût très sérieusement attaché à Napoléon par les liens de l'admiration et de la reconnaissance[1], mais il dut bientôt en partager la direction avec Martini. Auprès de Louis XVIII, celui-ci avait revendiqué les droits que lui conférait une promesse faite par le comte d'Artois avant la Révolution. On lui donna satisfaction le 10 mai 1814[2].

Pour faire ses preuves de royalisme peut-être ou pour fournir simplement, à l'improviste, ainsi que l'y obligeaient ses fonctions, la musique nécessaire à la cérémonie de la réception du nouveau roi à Notre-Dame, Le Sueur transforma une scène chorale tirée d'un opéra inédit : *Alexandre à Babylone*, en un motet à grand orchestre avec paroles latines de circonstances : *Dominus Deus liberavit nos*[3].

1. Berlioz, *Mémoires ; les Musiciens et la Musique* (notice sur Le Sueur).

2. Certaines notices affirment même qu'il avait payé cette charge d'avance.

3. Le fait est certifié par Grégoire dans son catalogue. Voir *les Oratorios de J.-F. Le Sueur*. D'après Charles Malherbe, qui en possédait le manuscrit, ce motet, qui devint plus tard un « Offertoire pour la messe du Saint-Esprit », est tiré de la grande scène du second acte d'*Alexandre à Babylone*, qui occupe dans la partition gravée les pages 458

Castil-Blaze rapporte qu'à l'avènement définitif de Louis XVIII, on éloigna de la chapelle un certain nombre d'artistes que leur attachement à Napoléon rendait suspects. Cette assertion est trop absolue. On voit, par un manuscrit conservé aux Archives nationales, intitulé : « État de la musique de la chapelle de *Buonaparte* (*sic*) telle qu'elle existe encore [1] », qu'en 1814, les artistes du chant étaient : Lay dit Laïs, Martin, premiers chanteurs; Mmes Branchu, Armand, Duret et Albert Himm [2], premières chanteuses, qui avaient chacune 3.000 francs d'appointements. Ces artistes avaient chanté les *soli* à la chapelle impériale; plusieurs étaient en même temps attachés à l'Opéra. Il en était de même pour Louis Nourrit [3] (le père d'Adolphe Nourrit), ténor du petit chœur, pour les basses Chenard et Dérivis. Une annota-

à 483, avec une ritournelle nouvelle comme entrée et quelques mesures ajoutées au début du chœur.

1. Arch. nat., O³ 291.

2. Mlle Himm était entrée à l'Opéra en 1806, et en 1810 à la chapelle impériale, en remplacement de Mme Manent. (Arch. nat., O² 62.) Elle a créé plusieurs des oratorios de Le Sueur. Elle épousa le danseur Albert, de l'Opéra.

3. Il fut attaché à l'Opéra de 1806 à 1825 (*H. Nourrit*, par Ét. Boutet de Monvel, 1 vol. in-18, Paris, 1903, Plon-Nourrit).

tion énumère, comme devant cesser leurs fonctions au 1er janvier 1815, Mmes Branchu[1], Armand, Duret, Albert, Sijas, Lhoste, Granier, Gervasio, Cazot, Lefort, Lefebvre, Demazière, Bizot, Lebrun, Himm (mère de Mme Albert Himm), Gallaux, Dupuis, Persillier, Granville, Émilie; MM. Murgeon, Laïs, Martin, Nourrit, Laforêt, Ch. Martin, Nocart, Gaubert, Éloy, Albert Bonnet, Dérivis, Bertin, Chenard.

En réalité, si, à la suite de la Restauration, les passions politiques exercèrent leur influence dans ce milieu artistique comme dans les autres, elles y firent moins de ravages. La retraite des principaux chanteurs s'explique tout simplement par leur âge déjà mûr et l'usure de leur organe. Ainsi, Murgeon[2], qui conduisait au grand chœur les dessus de la gauche, était déjà employé comme récitant à la chapelle de Louis XVI ; il avait chanté, en 1787, la musique de Le Sueur à Notre-Dame. Le

1. En 1815, Mme Branchu n'avait que trente-cinq ans. Elle ne fut pas conservée à la chapelle royale et elle quitta l'Opéra en 1826.

2. Retraité en 1815, avec 600 francs de pension qui ne lui suffisaient pas pour faire vivre sa famille, Murgeon demandait un supplément de 900 francs en raison de ce qu'il était employé comme *honoraire* par MM. Cherubini et Le Sueur. On lui opposa un refus (Arch. nat., O³ 291).

baryton Martin avait alors quarante-six ans et Laïs en avait dix de plus. On reprochait à ce dernier son passé révolutionnaire, mais son âge, à lui seul, le désignait pour la retraite [1].

Il faut reconnaître d'ailleurs que les circonstances rendaient le recrutement du personnel particulièrement délicat. En effet, il convenait de respecter les droits acquis et les services rendus ; mais il fallait aussi donner satisfaction aux demandes exprimées par les membres de l'ancienne chapelle de Louis XVI, à qui l'on tint compte de leur fidélité plus que de leurs qualités vocales, ainsi qu'à celles des candidats nouveaux, patronnés par des protecteurs influents. D'autre part, en cette matière comme en d'autres, la Restauration ne manqua pas de ressusciter les usages de la Monarchie. Alors que, sous Napoléon Ier, la chapelle dépendait du ministère de la Maison de l'Empereur, sous Louis XVIII elle fut rattachée à l'intendance des Menus-Plaisirs et placée sous la surveillance des premiers gentilshommes de la chambre, les ducs d'Aumont et de Duras.

Il y eut forcément, au début, d'assez grandes

1. Il était né à Lay, en Gascogne, le 14 février 1758. Il mourut à Angers le 30 mars 1831.

modifications dans l'organisation du personnel. D'abord, l'emploi des voix de femmes dans le chant sacré étant condamné par l'Église, la partie des *dessus* fut notablement réduite. Le projet de budget des Menus-Plaisirs de 1815[1] prévoit, pour tenir cette partie, douze pages dont le nombre fut ramené à six dans l'arrêté approuvé par le Roi le 20 juillet 1815. Il n'y avait donc plus que six dessus femmes, sans compter les solistes récitantes.

La liste des premiers sujets énumérés dans ce projet de budget ne mentionne que des noms obscurs ; le premier ténor récitant est Bouffet, conservé de l'ancienne chapelle impériale, où il était entré en 1810. Mais les artistes frappés de proscription ne tardèrent pas à rentrer dans la troupe, soit avec la qualité d'*honoraires*, c'est-à-dire chanteurs supplémentaires, soit comme membres appointés. Ainsi, Mmes Armand, Albert furent réintégrées grâce à la réorganisation du 1er juillet 1815[2]; Mmes Duret et Gervasio-Staïti ne tardèrent pas à être rappelées. D'autres changent de nom pour cause de mariage et l'on retrouve, par

1. Arch. nat., O³ 290. Cette transformation s'opéra au 1er janvier 1815.
2. *Ibid.*

exemple, Mlle Lefort désignée par la suite sous celui de femme Damour [1]. D'autres enfin, qui ne figuraient plus dans la troupe de la chapelle royale, furent admis dans le groupe d'élite des musiciens de la chambre. Quelques-uns cumulaient les deux emplois.

Si l'assertion de Castil-Blaze n'est qu'à moitié juste en ce qui touche les artistes du chant, elle l'est moins encore en ce qui concerne les instrumentistes. Les rôles d'appointements après comme avant 1815, que j'ai comparés aux Archives nationales [2], indiquent les mêmes noms, à presque tous les pupitres de l'orchestre tout au moins. Ainsi, Kreutzer, qui était violon solo de l'Empereur, avec 4.000 francs de traitement, conserve cet emploi. Baillot reste premier violon, Tariot, premier alto, Baudiot, premier violoncelle ; on retrouve comme flûtiste Tulou [3], comme clarinettiste Ch. Duvernois, comme basson Delcambre, comme contrebasse Hoffelmayer. Les parties de harpe sont tou-

1. Entrée à la chapelle en octobre 1812, Mlle Lefort prend ce nom en mars 1815 (Arch. nat., O² 62).

2. Arch. nat., O² 62 et O³ 290-291.

3. Fétis dit qu'il fut éloigné de la chapelle royale en 1815, à cause de ses propos hostiles au nouveau régime. Cette exclusion ne fut pas longue.

jours confiées aux frères Nadermann, qui ont succédé à la fin de l'Empire au célèbre Dalvimare; celle de cor solo récitant à Fr. Duvernois. Le flûtiste Schneitzhœffer fut remplacé par Besozzi, mais il était employé comme virtuose dans les occasions importantes et il blousait aussi des *timbales*[1]. Le hautboïste Vogt, éloigné en 1814 pour ses opinions bonapartistes fut également rappelé[2]. En général, on ne demanda pas compte au deuxième basson ou au troisième cor de leurs opinions politiques et religieuses, bien que le baron de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, fût assailli de suppliques par les aspirants choristes ou instrumentistes[3]. Les lettres de sollicitation ne manquaient jamais de faire valoir les titres du candidat aux bontés du Roi : attachement à la famille royale, haine de l'usurpateur, malheurs causés par la Révolution. Parmi beaucoup d'obscurs postu-

1. Il était également compositeur ; on lui doit plusieurs opéras et ballets dont le plus connu est *la Sylphide*. Timbalier, puis chef du chant à l'Opéra.

2. Il était considéré comme indispensable parce qu'il jouait aussi du cor anglais (Rapport des surintendants du 19 mars 1816). Schneitzhœffer et Vogt furent employés comme *honoraires*.

3. Il y en a tout un dossier aux Archives nationales (O^3 291).

lants, François Habeneck sollicitait en juillet 1815 une place de premier violon qu'il obtint peu après[1]. Rodolphe Kreutzer, auteur de *Lodoïska*, de *Paul et Virginie*, d'*Aristippe*, de la *Mort d'Abel*, invoquait son « habitude de conduire des orchestres considérables » pour demander la survivance de Cherubini, qui n'était lui-même, à ce moment, inscrit sur les rôles de la chapelle que comme survivancier de Martini. Peines perdues. L'ironie du sort voulut que Cherubini survécût à R. Kreutzer[2].

P. Martini étant mort le 10 février 1816, Cherubini devint le collègue de Le Sueur comme surintendant de la chapelle du Roi. Sous l'Empire, Le Sueur avait 10.000 francs de traitement ; le partage de la direction le réduisit à 6.000 ; son collègue en avait autant. En juillet 1815, Ch. Plantade[3]

1. Son nom figure en effet sur le tableau de la réorganisation approuvée par l'arrêté du 20 juillet 1815. Il avait un frère nommé Constantin, qui fut second violon à la chapelle royale.

2. Kreutzer était alors second chef d'orchestre à l'Opéra ; il devint chef d'emploi en 1817. Né en 1766, il mourut à Genève en 1831. Cherubini ne décéda qu'en 1842.

3. Ch. Plantade, né le 19 octobre 1764, avait été maître de chapelle du roi de Hollande. En 1814, il composa une scène lyrique imitée d'Ossian pour la fête du Roi et fut décoré.

succéda comme maître de chapelle, c'est-à-dire chef d'orchestre, à Loiseau de Persuis, qui lui-même avait remplacé Rey, en 1810 [1]. L'organiste Séjan, les pianistes accompagnateurs Rigel et Al. Piccinni furent conservés. Tel était l'état-major. Le secrétariat était constitué par Grégoire, premier, et Marant, second secrétaire, Lefebvre, bibliothécaire et gardien de la musique, qui joignait à son traitement de 1.000 francs les émoluments que lui rapportaient les travaux de copie effectués pour le service de la chapelle, à raison de « quatre sols la feuille [2] ».

En 1805, la chapelle impériale ne comprenait que 10 chanteurs et 20 instrumentistes[3]; en 1810, la vocale compte 34 chanteurs ou choristes, l'orchestre 50 instrumentistes. La dépense s'était accrue en proportion : de 90.100 francs en l'an XIII, elle monte, en 1812, à 153.800. En 1815, le personnel, y compris les employés, atteint presque la centaine.

1. Rey était chef d'orchestre à 4.000 francs en 1805. Lorsque Persuis le remplaça en 1810, il eut pour suppléant Hugé de Rochefort, second chef d'orchestre à 1.200 francs (Arch. nat., O² 62).

2. En 1821, l'intendant mandate une dépense de 340 fr. pour le paiement d'un compte de copie de musique par Lefebvre (O² 290).

3. Arch. nat., O² 62.

Après la réorganisation du mois de juillet, il s'élève à 117 personnes, y compris les secrétaires, bibliothécaire, accordeur, garçons d'orchestre, etc. Cette augmentation s'explique par le désir de donner satisfaction à des protecteurs influents. La composition est la suivante : il y a 8 artistes récitants [1], 8 ténors, 6 hautes-contre, 8 basses, 6 dessus, non compris les pages de la chapelle, 8 premiers et 8 seconds violons, 6 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses, 2 flûtes, 3 hautbois dont un prend le cor anglais, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 2 harpistes. La dépense totale est de 174.500 francs par an. Afin de rétribuer un personnel plus nombreux sans trop charger le budget, les appointements des solistes et chefs d'emploi ont été réduits. Alors que les premiers chanteurs avaient sous l'Empire, 3,000 francs, les premiers récitants n'en ont plus que 2.000. R. Kreutzer, au lieu de 4.000 francs, en touche seulement 2.600. Tels sont aussi les appointements de Plantade, au lieu que Persuis, en 1815, avait 2.800 francs et 5.000 francs sous Napoléon. Nadermann aîné est ramené de 2.500 francs

1. Ce sont : Mmes Albert, Armand, Regnault, Leclerc, Rosier, MM. Martin, Crivelli, Chenard (Arch. nat., O³ 290).

à 2.000. Aucun chef de pupitre n'a davantage, et les autres instrumentistes sont appointés à 1.000, 1.200, 1.500 francs. Il a fallu aussi trouver dans ce budget la rémunération du personnel affecté à la surveillance et à l'instruction des pages[1] ; leur gouverneur Jadin reçoit 2.000 francs ; leurs professeurs 800 francs ; eux-mêmes ont 1.000 francs de pension chacun.

La substitution des pages aux *soprani* féminin n'allait pas sans inconvénients. D'abord, leur turbulence mettait à l'épreuve la patience de leur gouverneur. Ces enfants ayant commis des dégâts dans le château, Jadin avait prétendu faire payer à leurs parents les clefs perdues et les boutons de portes cassés. D'où révolte de la part de cinq d'entre eux. Après le dîner, ils emportent leurs couverts et annoncent qu'ils les garderont eux-mêmes. Appelé par un des garçons de service, Jadin est accueilli par des menaces. Deux des

1. Ils recevaient une instruction élémentaire dont le catéchisme était la base. On voit, par un rapport de Jadin du mois d'avril 1816, que le samedi, les pages avaient leçon d'écriture jusqu'à 8 heures et demie, catéchisme jusqu'à 9 heures, déjeuner jusqu'à 9 heures et demie, récréation jusqu'à 10 heures. Ils se rendaient alors à la chapelle où la répétition les tenait parfois jusqu'à 2 heures (Arch. nat., O³ 291).

pages, Briès et Boise, lui ont même « manqué d'une manière outrageante ». Quand il les a menacés de ne point sortir le dimanche, le second lui a mis le poing sous le nez. Il adresse à l'intendant des Menus-Plaisirs un rapport [1] dans lequel il demande le renvoi de ces deux mauvais sujets. On lit sur l'autographe cette mention : *Approuvé, duc de la Châtre.*

De plus, sujets à la mue, les pages faisaient souvent défaut à la partie des dessus [2] qui était la partie faible du chœur, dont le meilleur élément était constitué par les basses, des chantres d'église probablement [3].

Aussi les directeurs de la chapelle, titulaires et adjoints, c'est-à-dire Le Sueur, Cherubini, Martini

1. Il est daté du 28 octobre 1816. (Arch. nat., O[3] 201.)

2. Le 22 février 1817, Cherubini annonce que l'abbé de Sambucy (maître des cérémonies de la chapelle du Roi) demandait que les pages fissent les dimanches et fêtes le service de la chapelle avec les musiciens. Le 7 mars, le duc de la Châtre répond qu'il en est ainsi ordonné.

3. Le Roi passant pour aimer le plain-chant, Cherubini proposait, dans son rapport de 1816, de constituer la chapelle pour le service des *vespres* de manière à opposer aux six basses-tailles quatre hautes-contre et deux tailles, « sauf à appointer ces derniers ». C'est ce qui fut fait ; ces chantres recevaient une rétribution annuelle de 300 à 500 francs.

et Plantade, adressaient-ils le 1er juillet 1815, à M. de Rohan, premier gentilhomme de la chambre, une requête à l'effet d'engager comme *soprani* des virtuoses des théâtres de la capitale, afin de tirer la *vocale* de l'état de médiocrité où elle se trouvait, et quelques mois plus tard les surintendants proposaient[1] d'engager un certain nombre de musiciens et de chanteurs supplémentaires, entre autres Mme Himm, actuellement à l'Opéra. Ils trouvèrent aussi le moyen de faire rentrer à la chapelle quelques sujets qui en avaient été injustement éloignés.

Par les rapports des surintendants, nous pouvons nous faire une idée des services rendus par les artistes de la chapelle royale. Émargeant au budget, ils ont, outre la vanité de l'artiste, l'un des principaux défauts du fonctionnaire, l'inexactitude[2], bien que des amendes relativement élevées

1. Arch. nat., O³ 291.

2. Arch. nat., O³ 291. Ainsi, en 1817, Cherubini relève deux absences illégitimes d'Habeneck.

Les musiciens ne pouvaient s'absenter plus d'un jour. Pour une absence de huit jours au plus, une permission du surintendant leur suffisait. Au delà, un congé signé de l'intendant des Menus-Plaisirs était exigé (Règlement du 27 février 1816. L'article 8 prévoyait le cas de maladie et l'envoi du médecin). Pour les services extraordinaires, un

frappent les absences injustifiées et les retards, et ils en ont aussi la mesquine rétribution. Au lieu d'augmenter sans cesse les cadres, il vaudrait mieux, selon Cherubini, rémunérer les *honoraires*, sauf à les astreindre au concours pour les places vacantes, ainsi d'ailleurs que les titulaires, car l'abus des recommandations a fait engager beaucoup de médiocrités [1].

C'était le cas de s'en débarrasser au moyen de l'admission, à la retraite [2], qui pouvait être prononcée après vingt ans de service. Cependant, par leur rapport du 27 septembre 1817, les surinten-

bulletin de convocation leur était porté à domicile par les garçons d'orchestre ; ils en devaient donner reçu (Art. 13.). L'amende était de 3 livres pour les manquements et de 1 livre en cas de retard (Imprimé de la formule d'engagement. Arch. nat., O³ 290).

1. Arch. nat., O³ 290. Fétis fait la même critique dans la *Revue musicale* (de Paris) du 18 septembre 1830.

2. La pension était acquise, aux termes de l'engagement, lorsque l'artiste avait mérité sa *vétérance*, c'est-à-dire à vingt ans de service pour les chanteurs et musiciens de la classe des instruments à cordes, à quinze ans pour celle des instruments à vent. Ils recevaient alors en pension (conformément aux termes de l'édit de 1782) la totalité des appointements pour lesquels ils étaient employés à ce moment sur les états de la musique du Roi.

Les veuves recevaient le cinquième de la pension après dix ans de service de leur mari et le quart après vingt ans (Arch. nat., O³ 290).

dants se déclaraient satisfaits de tous les artistes ; ils ne demandaient pas de retraites pour le 1er janvier. Mais, dans celui du 14 septembre 1818, sur l'état de la *vocale*, Le Sueur et Cherubini font connaître qu'ils sont obligés de renforcer les dessus par des *honoraires*. Les récitantes, en effet, ne venaient pas à l'office lorsqu'elles n'avaient pas de *soli* à chanter. La partie des premiers dessus ne comprenait donc que dix personnes, dont six pages ; celle des seconds dessus ne comptait que quatre voix, auxquelles s'ajoutaient celles des pages que la mue faisait passer d'une classe à l'autre. Ils proposaient donc d'augmenter d'une récitante la partie des seconds dessus, d'y joindre quatre choristes et d'obliger les récitants à prendre part à tous les services [1], tandis que, lorsqu'ils n'y étaient pas personnellement employés, le règlement de la chapelle, du 27 février 1816, les en exemptait. Un autre rapport, non daté (de 1818 aussi probablement), rappelle que sous Louis XVI et Napoléon, tous les récitants venaient à la chapelle, Laïs et Martin exceptés, et demande à l'intendant de les y contraindre. Les termes généraux de la formule

1. Arch. nat., O³ 291.

d'engagement l'auraient permis en effet [1]. En ce qui concerne l'orchestre, il proposait de remplacer les *honoraires* par des adjoints, nommés au concours, bien entendu.

Les surintendants se réunissaient ainsi pour formuler leurs vues sur les mesures de réorganisation ou pour adresser à l'intendant des Menus-Plaisirs [2] leur rapport annuel sur les mérites de

1. La voici : « Nous, Louis-Alexandre-Céleste d'Aumont, duc de Villequier-Aumont, premier gentilhomme de la chambre du Roi, etc., sur la connaissance que nous avons des talents du sieur X..., nous l'avons reçu au nombre des musiciens ordinaires de Sa Majesté en qualité de..., aux appointements de..., à charge par lui de se rendre aux messes du Roi et de la Reine, de faire le service des spectacles, répétitions et concerts, toutes les fois qu'il en sera averti par ses supérieurs ou de leur part.

« Il jouira en outre d'une gratification annuelle de... s'il s'en rend digne par son zèle et son exactitude à remplir ses devoirs. »

2. L'intendance des Menus-Plaisirs fut supprimée, comme institution surannée, par une ordonnance royale du 19 décembre 1820, sans d'ailleurs que cette suppression portât atteinte aux prérogatives des premiers gentilshommes de la chambre, les ducs d'Aumont et de Duras, qui furent chargés d'administrer le Théâtre-Français et l'Opéra-Comique. La subvention et la comptabilité regardaient seules le ministère de la maison du Roi. Pour le baron de la Ferté fut créée la fonction de directeur des fêtes et spectacles de la cour. Investi à peu près des mêmes attributions que l'ancien intendant des Menus-Plaisirs, ce fonctionnaire avait

chaque musicien de la *vocale* ou de l'orchestre [1]. Ils proposaient le taux des gratifications et laissaient à la bienveillance de leur supérieur le soin de fixer les leurs [2].

En dehors de ces circonstances exceptionnelles, les surintendants, aux termes de l'article premier du Règlement, alternaient par quartiers dans l'exercice de leurs fonctions. Pendant un trimestre, ils dirigeaient la chapelle, composaient les programmes à leur gré. A Cherubini étaient dévolus les premier et troisième trimestres, à Le Sueur, les second et quatrième, qui comprennent les

autorité et surveillance sur la musique de la Cour et de la chapelle (Minute des ordonnances, Arch. nat., O² 290).

1. Voici un exemple de ces appréciations ; il s'agit des deux hautbois : « Le second est un peu faible, mais assez apt (*sic*) à remplir sa partie. Il est d'ailleurs brave homme et bon royaliste. Tous deux exacts » [Rapport de Cherubini, en 1816 (O³ 291)].

« Mme Regnault, récitante, bonne pour chanter les récits quand elle les a appris par cœur. N'étant pas du tout musicienne, elle est nulle pour les chœurs » (*Ibid.*).

Sur l'état de 1817, on lit que Mme Armand est souvent malade (elle fut réformée en effet), de Mme Staïti que sa voix s'en va. Mme Gide, coryphée honoraire, est très utile, elle a une superbe voix de contralto. Bouffet, bon lecteur.

2. Sur l'état de gratifications de 1824, l'un et l'autre sont portés pour 500 francs; Plantade pour 300 francs, le violoniste Kreutzer pour 200.

fêtes catholiques les plus importantes : Pâques, l'Ascension, la Pentecôte, la Fête-Dieu, la Toussaint, le jour des Morts et la Noël. Pendant les trimestres dirigés par Le Sueur, la chapelle n'exécutait pour ainsi dire que des œuvres de Le Sueur; durant ceux appartenant à Cherubini, la plupart des morceaux exécutés sont de Cherubini. Parfois cependant, le programme admettait une œuvre d'un compositeur ancien, le *Stabat* de Pergolèse, le *Requiem* de Jomelli, un fragment de messe de Zingarelli ou de Mozart. Une très petite place était laissée aux compositions des musiciens faisant ou ayant fait partie de la chapelle: Paësiello, Martini, Persuis, Kreutzer, Plantade, et l'on s'en étonnera moins lorsqu'on apprendra que l'audition en était défendue par l'article 1er du Règlement du 27 février 1816, approuvé par les ducs d'Aumont et de Duras, qui réservait ce privilège aux seules productions religieuses des surintendants. Néanmoins, l'on apportait parfois des dérogations à cette défense, puisqu'on voit Le Sueur, le 15 novembre 1816 [1], recommander les messes de Plantade à

1. Arch. nat., O^3 290. Le carton O^3 291 renferme les programmes manuscrits de la chapelle royale de 1817 à 1823. Il est bien regrettable que ceux d'après soient égarés.

la bienveillante attention de M. de la Ferté.

Pour le service de la chapelle royale, Cherubini a composé beaucoup d'œuvres nouvelles, plusieurs messes, un *Requiem*, de nombreux motets[1]. Le Sueur, au contraire, se contentait le plus souvent de faire exécuter ses productions anciennes, sa messe de Noël, ses oratorios bibliques : *Rachel, Ruth et Noémi, Ruth et Booz, Déborah*, son *Super Flumina*, et de puiser dans le répertoire des messes écrites par lui pour la chapelle impériale. Quand il en était besoin, il se livrait au ravaudage de ses vieilles partitions ou transformait en chants religieux des fragments d'opéras inédits ou ses hymnes politiques de la période révolutionnaire. Sauf les jours de grandes fêtes religieuses : Pâques[2], Noël,

1. Les notices sur Cherubini mentionnent comme ayant été composées pour la chapelle royale cinq messes : en 1816, celles en *ut* et en *mi* ♭, l'une et l'autre à quatre voix, le *Requiem* en *ut* mineur à quatre voix ; en 1818, la messe en *mi* à quatre voix ; l'année suivante, la messe en *sol ;* en 1821, la messe en *si* ♭ à quatre voix, et en 1825, la messe du sacre, en *la*, à trois voix (Voir les notices de Miel (1842), de Denne-Baron (1862), de Crowest, 1 vol. in-8°, Londres, et la *Notice sur les manuscrits de Cherubini*, par Bottée de Toulmon, 1 br. in-8°, Paris, 1843. Voir aussi celle de Fétis dans son *Dictionnaire des musiciens*).

2. Voici par exemple, le programme du 6 avril 1817 (jour de Pâques) : Messe solennelle de Le Sueur, *Kyrie*, chœur ;

l'office n'a qu'une durée restreinte, et la durée de la musique est calculée sur celle de l'office. Aussi ne donne-t-on le plus souvent que des fragments d'une messe : le *Kyrie*, le *Gloria* ou le *Credo* seulement, et un motet pour l'Offertoire[1]. Parfois cependant Le Sueur fait exécuter intégralement un de ses oratorios historiques ou une œuvre du même genre d'un autre compositeur, ou l'un de ses *Oratorios de la Passion et du Carême*. Mais, bien que leur longueur ne dépasse pas celle d'une messe ordinaire, ils sont rarement chantés en entier. D'autres fois, la musique vocale admet comme intermèdes un trio d'instruments, une *concertante* pour harpe, cor et violoncelle, propre à

Gloria, duo par Mme Staïti et Chenard ; *Qui sedes*, duo par Mlle Leclerc et M. Bouffet ; *Credo*, M. Chenard et le chœur. Le *Sanctus* et l'*Agnus* sont empruntés à une messe de Plantade (Programmes manuscrits, O[a] 291).

1. C'est ce qui fait que Cherubini a composé tant de fragments de messes séparés : *Kyrie* (13), *Gloria*, *Agnus Dei*, un *Credo* en *ré* à quatre parties, plusieurs *Sanctus* et tant de motets pour l'Offertoire : *O Salutaris* (9), *Ave verum*, *O sacrum convivium*, *O fons amoris !* un *Exaudi Domine*, un *In paradisum*, un *O Filii*, un *Regina cœli*, un *Tantum ergo*, un *Lætare*, deux *Pater Noster*, des litanies, d'autres motets enfin, tels que le *Sciant gentes* et l'*Esto mihi* de 1829 (Notices précitées et programmes manuscrits).

faire briller la virtuosité des instrumentistes récitants : les frères Nadermann, le corniste Fr. Duvernois et le violoncelliste Duport.

« On avait appelé (à la chapelle royale) l'élite des instruments, les plus grands talents et les plus belles voix... L'exécution était toujours excellente. On s'arrachait les billets de chapelle », écrit le docteur Véron dans ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris* [1]. Mais si le public, avec des cartes d'invitation, était admis aux offices en musique des Tuileries, il était défendu d'entrer dans l'enceinte des musiciens sans l'autorisation signée d'un des gentilshommes de la chambre ou tout au moins de l'intendant des Menus-Plaisirs [2]. Berlioz y était introduit par son maître Le Sueur, qui prenait soin, avant la cérémonie, de l'initier au sujet de l'œuvre qu'on allait exécuter. C'était rarement le texte même de la messe [3].

Avant de quitter leur poste, les musiciens devaient attendre la sortie du Roi et de la famille royale. « A l'*Ite, missa est*, Charles X se retirait

1. Paris, 1855, in-18, M. Lévy.
2. Article 14 du Règlement de la chapelle du 27 février 1816.
3. Berlioz, *Mémoires*, t. Ier.

au bruit grotesque d'un énorme tambour et d'un fifre sonnant traditionnellement une fanfare à cinq temps, bien digne de la barbarie du moyen âge », écrivait Berlioz [1], qui ne prévoyait pas alors qu'il ferait un jour usage de la mesure à cinq temps [2] si à la mode aujourd'hui.

L'été, la musique se transporte à Saint-Cloud, mais l'exiguïté de la chapelle du château oblige à réduire le nombre des artistes à une cinquantaine [3]. Pour la réouverture des Tribunaux ou des Chambres, c'est à Notre-Dame que l'on célèbre solennellement la messe du Saint-Esprit [4]. Dans les circonstances douloureuses, pour les anniversaires funèbres : mort de Louis XVI, mort de Marie-Antoinette [5], funérailles du duc de Berry, ce sont les

1. *Ibid.*

2. Dans le charmant air de ballet du « Combat du Ceste » de la *Prise de Troie.*

3. Cinquante-deux exactement, d'après une lettre de Le Sueur du 30 mai 1817, à l'intendant des Menus-Plaisirs. La chapelle de Fontainebleau n'en contenait que quarante et un.

4. On y exécutait une dizaine de morceaux et l'on y admettait ceux des divers compositeurs appartenant à la chapelle.

5. Le 16 octobre 1817, pour cet anniversaire, on chanta à Saint-Denis le *Requiem* de Jomelli, une prose en plain-

voûtes de la basilique de Saint-Denis qui répercutent ses chants attristés.

C'est pour le service commémoratif de Louis XVI, à Saint-Denis, les 20 et 21 janvier 1817, que Cherubini compose son célèbre *Requiem* à quatre voix en *ut* mineur [1]. Le 26 mai 1818, pour l'inhumation du prince de Condé dans la même église, la chapelle exécute une symphonie funèbre de Le Sueur, une marche du même compositeur et d'autres morceaux [2].

Les surintendants ont parfois à célébrer des cérémonies plus heureuses, par exemple le mariage du duc de Berry (17 juin 1816), pour lequel Le Sueur combine un épithalame dans lequel il fait entrer son motet : *Paratum cor ejus* et une cantate composée en 1810 pour le mariage de Marie-Louise [3]. Pour la même circonstance, Cherubini écrit le *Mariage de Salomon*, qui est chanté pen-

chant, un *Agnus Dei* de Plantade. L'orchestre avait joué d'abord une marche funèbre de M. Lefebvre.

1. Il fut chanté trois fois en deux jours : deux fois le 20, à 9 heures du matin et à midi, et le 21, à midi. Il fut suivi de l'*In paradisum* de Persuis. On le rejoua le 13 mars 1820, à Saint-Denis, pour les funérailles du duc de Berry (Denne-Baron ; *Moniteur* du 15 mars).

2. Programmes manuscrits (Arch. nat., O³ 291).

3. *Ibid.* Notice imprimée en tête de la partition.

dant le banquet des Tuileries[1]. Cinq ans plus tard, le duc de Berry est mort assassiné, mais la France entière acclame la naissance de son rejeton posthume, le duc de Bordeaux[2]. Les deux émules sont conviés à la fêter. L'un extrait d'*Alexandre à Babylone* le finale du premier acte[3], qui devient, avec des paroles latines : *Intonuit de cœlo Dominus,* la musique du baptême ; l'autre produit une cantate avec chœurs qui est exécutée le 2 mai 1821 à la fête de l'Hôtel de ville.

Tous les ans, au 1er janvier ou pour la Saint-Louis[4], la musique donne au souverain une au-

1. Notices sur Cherubini. Cette cantate fut exécutée par cinquante-deux musiciens (Arch. nat., *ibid.*).

2. Lors du baptême du duc de Bordeaux, le 14 mai 1821, l'Opéra représenta un ouvrage de circonstance, *Blanche de Provence*, dont les auteurs furent, pour la musique, Berton, Boïeldieu, Kreutzer, Paër et Cherubini, qui composa le chœur : *Dors, noble enfant !* On l'a chanté souvent aux concerts du Conservatoire.

3. Ch. Malherbe, qui possédait ce manuscrit de Le Sueur, daté du 24 avril 1821, m'a affirmé qu'il correspond au *finale* du premier acte d'*Alexandre à Babylone* (p. 224 de la partition gravée).

4. Cherubini avait, au début de la Restauration, composé des cantates de circonstance pour la fête de Louis XVIII ; la première fut exécutée le 29 août 1814, la seconde en 1815. Cherubini et Le Sueur entrèrent à l'Institut en vertu de l'ordonnance royale du 21 mars 1816. Les

bade et se fait entendre pendant le grand concert. Voici, par exemple, le programme du 25 août 1817 : une marche religieuse pour instruments à vent de Cherubini, un quatuor pour cor, harpes et violoncelle et un fragment de symphonie de Haydn forment l'aubade. Pendant le concert, en présence des invités du Roi, l'orchestre et les chœurs exécutent l'ouverture de *Lodoïska* de Cherubini, le chœur de *Tarare* de Salieri, un chœur d'*Aristippe* de R. Kreutzer et le chœur final des *Bardes* de Le Sueur. Des airs s'intercalent dans ce programme : la polonaise de *Pélage* de Spontini, chantée par Mme Albert ; un air de *Zémire et Azor* de Grétry (*la Fauvette*), vocalisé par Mme Duret ; Mlle Lecler, MM. Rigault et Levasseur disent le trio d'*Œdipe à Colone* de Sacchini. Avec un quatuor de harpes, cor et violoncelle et l'air royaliste : *Vive Henry IV !* qui termine obligatoirement la cérémonie, cela fait neuf morceaux. En

musiciens de la chapelle eurent à cœur de prouver leur royalisme, car le 26 septembre 1816 eut lieu le placement solennel, dans la salle où ils avaient coutume de se rassembler, du « portrait de Louis XVIII, peint à leurs frais par M. Grégorius ». A cette occasion, l'on exécuta une marche de R. Kreutzer, une prière et un *Vivat* composés par Plantade et Le Sueur sur des paroles de M. Viellard. (Rapports des surintendants, O³ 291).

1818, il y en a onze, et c'est insuffisant, car, sur le programme manuscrit, au-dessous de la signature de Cherubini, on lit cette observation : « Le Roi étant resté plus longtemps à table que les années précédentes, le concert a été un peu trop court. Il eût fallu un morceau de plus. » Aussi, en 1819, douze morceaux sont-ils prévus au programme, qui porte ces mots : « Symphonie au besoin [1] ».

Il ne faut pas confondre la musique de la chapelle royale avec la musique de la chambre, quoique l'une et l'autre soient payées sur le même chapitre du budget et que certains artistes fassent partie également de l'une et de l'autre. La musique de la chapelle, comme son nom l'indique, concourt aux cérémonies religieuses et se fait entendre dans les grandes occasions, à la fête du Roi, par exemple. La musique de la chambre pourvoit aux concerts intimes donnés aux Tuileries en présence du souverain, de sa famille et de sa cour. Beaucoup plus restreinte, elle ne comprend que dix-sept personnes, un compositeur-directeur et deux accompagnateurs [2], les morceaux chan-

1. Programmes manuscrits (Arch. nat., O³ 291).
2. États d'émargement conservés aux Archives nationales (O³ 290).

tés étant simplement accompagnés au piano.

Sous la Royauté comme sous l'Empire, le directeur, c'est Paër, le compositeur parmesan. Ses 43 opéras n'ont pu le sauver de l'oubli ; il n'est plus qu'un nom historique pour nos contemporains. Pendant les trente premières années du dix-neuvième siècle, c'était une sorte de génie admiré dans toute l'Europe. En 1801, il avait été engagé comme maître de chapelle de la cour de Saxe. C'est à Dresde qu'il fit représenter, en 1804, *Leonora ossia l'Amore conjugale*, sur le même sujet que le *Fidelio* de Beethoven [1]. Après une représentation d'*Achille* sur ce théâtre, Napoléon s'engoua de Paër au point de l'enlever au roi de Saxe pour l'attacher à sa Cour. Un engagement signé à Varsovie le 14 janvier 1807, donna à l'Italien le titre de compositeur de la chambre de S. M. I., moyennant 28.000 livres de traitement et 12.000 livres de gratification. On lui allouait en outre 3.000 francs pour faire le trajet de Varsovie à Paris. Paër devait accompagner l'Empereur dans ses déplacements ; il touchait alors une indemnité de 10 francs par poste et de 24 francs par jour en cas de voyage.

1. Voir plus loin : *Les autres opéras de « Léonore »*, p. 171.

Son contrat lui assurait en outre quatre mois de congé par an.

Napoléon fit travailler Paër pour le théâtre de la cour et, comme il avait un goût particulier pour la musique italienne, il aimait à se faire chanter par lui les airs de Paësiello. Mme Paër était aussi attachée à la musique de chambre, ainsi que le célèbre Crescentini, le ténor Brizzi, Mme Grassini, etc. [1].

L'Empereur payait bien ceux qui travaillaient pour sa gloire ou pour ses plaisirs. Les Bourbons furent moins généreux. Conservé en 1815 comme compositeur-accompagnateur de la musique du Roi, Paër eut toutes les peines du monde à obtenir 18,000 francs d'appointements [2] et il fut bientôt réduit à 12,000 ; mais en 1822, il trouva le moyen de faire engager sa fille Alphonsine, à raison de 1.800 francs par an. En août 1823, elle fut

1. Castil-Blaze, *Chapelle-musique des Rois de France.* Il donne le texte même de l'engagement de Paër.

2. Au carton O³ 291 (Arch. nat.), on trouve la minute d'un projet de contrat daté de janvier 1815, rédigé par le duc de Fleury, premier gentilhomme de la chambre, nommant Paër compositeur et accompagnateur pour les concerts de la cour, avec 18.000 francs d'appointements. Au bout de dix ans, une pension de 5.000 livres lui était promise.

même portée à 2.000 francs, comme ayant remplacé Mme Duret, qui remplissait modestement pour 1.800 francs l'emploi de première chanteuse, abandonné par Mme Camporesi [1]. Celle-ci recevait une rétribution de 18.000 francs en 1815 et de 15.000 francs seulement en 1816 [2].

Paër avait comme adjoints les deux accompagnateurs Boïeldieu et Blangini, rétribués à raison de 2.000 francs par an [3].

Comme premier ténor, la musique de la chambre possédait le célèbre Garcia, inscrit au budget pour 1.800 francs par an. Ses succès de théâtre, sa vogue européenne l'entraînaient souvent à l'étranger ; aussi manquait-il à la chapelle pendant plusieurs mois de suite. En avril 1823, on se prive de ses services, trop intermittents, et son traitement est affecté à Mme Dabadie [4], qui avait débuté à l'Opéra

1. Violante Camporesi, née à Rome en 1785, fut engagée pour la chapelle particulière de l'Empereur. Elle quitta Paris pour Londres en 1817.

2. États d'émargement (Arch. nat., O³ 290). Ils nous donnent l'âge de Mlle Paër ; elle était née à Vienne le 10 février 1801. Elle mourut en 1834.

3 Sur les états d'émargement, le nom de Boïeldieu est écrit d'abord Boyeldieu. On le rectifia sur celui du 5 avril 1816 (Arch. nat., O³ 291). Blangini dit dans ses *Souvenirs* que sa nomination date de décembre 1815.

4. Louise-Zulmé Leroux, née à Paris le 20 mars 1804,

en 1821. C'était une élève et probablement une protégée de Plantade.

La première basse, Levasseur, de l'Opéra, touchait 1.500 francs pour chanter à la cour. Il était plus exact. Quant aux autres chanteurs, ils faisaient partie soit, comme Levasseur, de la troupe de l'Opéra, soit de la musique de la chapelle. C'était le cas de Dupont, second ténor; de Consul, deuxième basse; de Rigault, *concordant*, c'est-à-dire baryton ; de Mmes Duret [1], Albert, remplacée en novembre 1817 par Mlle Allart; de Mmes Gide, Lecler, Lafont, Martainville.

D'autres chanteurs célèbres au théâtre firent partie de la musique de la chambre, par exemple Ponchard [2], de l'Opéra-Comique, engagé comme ténor en 1820 ; en juillet 1824, c'est Bordogni, de l'Opéra, qui vient prendre la place du second ténor Dupont. En février 1826, on engage Mlle Cinti, la célèbre vocaliste du Théâtre-Italien et de l'Opéra, qui, en 1828, devint, par son mariage,

épousa en 1822 Dabadie, baryton de l'Opéra. Elle prit sa retraite en 1835. Elle mourut le 21 novembre 1877.

1. Mme Duret, née à Paris en 1785, était entrée à l'Opéra-Comique en 1805 ; elle se retira en 1820.

2. Sur Ponchard, voir la notice d'A. Méreaux, 1 br. in-8°, Paris, 1866, Heugel.

Mme Damoreau. Mme Dorus y chanta pendant deux ans, à ses débuts.

En janvier 1828, le flûtiste Tulou et le harpiste Nadermann sont engagés comme solistes, à 1.000 francs de traitement. Avec le violoniste Lafont, ils forment un trio pour les concerts des Tuileries. Deux ans plus tôt, on avait, dans le but d'y faire de la musique de chambre, constitué un quatuor d'archets avec les chefs de pupitre de la chapelle royale : Baillot, Kreutzer, Tariot et Baudiot[1].

Ces diverses créations sont dues probablement à l'influence de la duchesse de Berry, la seule personne de la famille royale qui s'intéressât quelque peu à la musique et qui protégeât les artistes[2]. On sait qu'en 1816, Paër avait obtenu le titre de maître de chant et qu'en 1821, Boïeldieu eut celui de compositeur de la duchesse de Berry. C'étaient des pensions déguisées.

La chapelle royale atteignit l'apogée de sa splendeur en 1825, lors des cérémonies du sacre de Charles X. On sait que pour le dernier des Bourbons fut restaurée l'antique cérémonie de l'onction

1. Arch. nat., O³ 291.
2. *Souvenirs* de Blangini, 1 vol. in-8°, Paris, 1836.

dans la cathédrale de Reims. Je ne décrirai pas la pompe religieuse, mais, dans un travail sur la chapelle royale, je ne puis passer sous silence sa participation vocale et instrumentale à la solennité. Les deux surintendants furent chargés de composer la musique destinée à alterner avec le plain-chant.

Pour la cérémonie de la veille du sacre, le Roi, logé à l'archevêché, étant venu faire ses dévotions à la cathédrale, Le Sueur avait écrit un morceau sur ces paroles : *Ecce ego mitto angelum meum* [1]. Un *Te Deum* succéda au sermon. Le jour du sacre, la messe proprement dite est de Cherubini ; c'est celle qui passe pour son chef-d'œuvre de musique religieuse, la messe en *la*, à trois voix, qu'il a composée exprès pour ce grand événement politique et religieux. Outre les morceaux liturgiques ordinaires, elle renferme un Offertoire divisé en plusieurs parties et une marche religieuse pour la communion à laquelle Berlioz, qui cependant n'aimait guère Cherubini, a décerné l'épithète de *sublime* [2].

1. Voir *Les Oratorios de J.-F. Le Sueur*, p. 87.
2. *Les Musiciens et la Musique*, notice sur Cherubini.
A l'occasion du sacre, Cherubini fut nommé officier de

Quant à Le Sueur, il n'avait pas eu à mettre en musique les chants consacrés de la messe. Il écrivit un triple oratorio « du Couronnement » dont j'ai analysé en détail le contenu, ainsi que les circonstances de la cérémonie à laquelle il fut affecté [1].

L'année même où la monarchie des Bourbons allait être renversée, une nouvelle organisation de la chapelle royale venait d'être adoptée. On a vu plus haut qu'en 1815, son budget avait été fixé à 174.500 francs. En 1828, elle coûtait 100 francs de moins et comprenait 124 personnes. L'année suivante, le vicomte de la Ferté proposait au duc de Duras, premier gentilhomme de la chambre, une réorganisation qui devait aboutir à une économie de 2.700 francs [2]. Elle était obtenue par l'économie d'un des deux postes de surintendant [3], celle du se-

la Légion d'honneur. Pour le couronnement de Louis XVIII, il avait reçu, dit M. A. Pougin, l'ordre de Saint-Michel (Ord. royale du 8 décembre 1819).

1. Il y avait comme exécutants 20 premiers dessus, 20 seconds dessus, 28 ténors, 28 basses ; 36 violons, 30 altos, violoncelles et contrebasses ; 28 instruments à vent, 8 de percussion. Les répétitions avaient eu lieu dans la salle du Conservatoire.

2. Le dossier du projet est aux Archives nationales (O^3 291).

3. « Il n'a de fonctions réelles à remplir que pendant

crétaire [1], une sinécure, celle d'un des deux pianistes, le remplacement du maître de chapelle (qui touchait 4.000 francs) par un premier violon à 3.000 francs [2]. Cette dernière réforme se justifiait aux yeux du rapporteur par cette considération qui nous paraît bizarre aujourd'hui : « Depuis longtemps, écrivait-il, on est convaincu que les batteurs de mesure nuisent à la bonne exécution, attendu que le bruit et les contorsions qu'ils font donnent moins d'impulsion qu'un archet dont le bref mouvement suffit pour maintenir et diriger un orchestre. Le violon a encore l'avantage de *faire toutes les rentrées en retard, soit de la partie vocale, soit de la partie instrumentale,* ce

une heure les dimanches et fêtes, sauf les cas extraordinaires. Quant aux compositions, il n'en fait que ce qu'il veut et quand il veut ; c'est plutôt pour sa réputation qu'il travaille que pour remplir les devoirs de sa place. On portera ses appointements à 8.000 francs et changera le titre vieilli en celui de directeur-compositeur de la chapelle du Roi. »

1. Le travail du secrétaire consistait à rédiger les lettres de convocation pour les répétitions, exécutions, etc., et à veiller à ce qu'elles fussent remises à domicile. Il transcrivait sur son registre les ordres des surintendants et faisait toutes autres écritures (art. 3 du Règlement).

2. Le maître de musique dirige l'orchestre de la chapelle ; en cas d'absence, il est remplacé par le premier violon (Art. 2.).

que ne peut faire l'impuissant bâton. » Et il citait l'exemple de Fr. Habeneck à la Société des Concerts.

Il convenait en outre de réorganiser l'institution des six pages de la musique du Roi, c'est-à-dire de remplacer le système du pensionnat par l'allocation aux parents d'une pension de 600 francs, au lieu des 1.000 francs que recevait pour chacun d'eux leur gouverneur Jadin.

M. de la Ferté proposait encore de porter à 1.500 francs tous les chefs de pupitre, de donner 1.200 francs aux autres musiciens, de réduire le nombre des flûtes à deux, de créer par contre deux places de cor, une de trompette, enfin d'engager à l'année le timbalier.

En ce qui concerne la *vocale*, il y avait lieu d'égaliser les traitements des chanteurs, de donner 2.500 francs aux récitantes, 5.000 aux récitants, 1.500 aux coryphées et 1,200 aux choristes. Par suite, la composition de chaque groupement de voix devenait la suivante :

1er dessus :	3 récitantes	1 coryphée	6 pages	4	choristes
2de dessus :	3 récitantes	1 »	—	8	»
Ténors :	3 récitants	1 »	—	10	»
Basses :	3 récitants	1 »	—	10	»
Totaux :	12 récitants	4 coryph.	6 pages	32	choristes

D'après ce projet, le devis définitif arrêté dans la préparation du budget de 1830 est de 172.760 francs; la réduction n'est plus que de 1.620 francs. Le 31 décembre 1829, l'intendant général de la maison du Roi répond qu'il approuve entièrement cette organisation et qu'elle sera mise en vigueur le 1er janvier 1830. Mais l'ordonnance du Roi n'intervint que le 13 mars suivant. Au lieu d'une réduction, c'est un nouvel accroissement de dépenses qu'elle sanctionne ; le crédit est fixé à 214.700 fr. [1]. Les deux surintendants sont conservés. Les chefs de pupitre sont portés à 1.800 francs, mais les seconds n'ont que 1.200 francs. Le personnel était composé de 115 personnes.

Avant qu'il soit dispersé par la Révolution de Juillet, il convient de le passer en revue. Depuis 1815, la direction est restée la même. Ch. Plantade, maître de chapelle, et Valentino sont inscrits comme survivanciers de Le Sueur et de Cherubini. Les accompagnateurs sont Al. Piccinni et Pradher. Il y a deux organistes, Séjan et Benoist, qui fut professeur d'orgue au Conservatoire.

1. Et non pas à 260.000 francs comme le dit Castil-Blaze dont les chiffres faux ont été reproduits par tous ceux qu ont écrit sur la chapelle royale.

Grégoire est inspecteur du service, Durais, secrétaire et Lefebvre, bibliothécaire.

Les récitants sont au nombre de douze :

Premiers dessus : Mmes Lemonnier, Dabadie, Lambert.

Seconds dessus : Mmes Staïti, Gide, Martainville.

Ténors : Ponchard, Rigaud et A, Dupont.

Basses : Consul, Levasseur et Stephen (de la Madelaine).

CHŒUR

Femmes. — *Premiers dessus* : Mmes Avignon, Augusta, Bougeard, Milhez, Adeline Le Sueur[1], Ampère, Minoret.

Deuxièmes dessus : Lebrun, Deleplanque, Bataillard, Le Roy, Rocoplan, M. Lemoine ; six pages de la musique.

Hommes. — *Ténors* : Larochelle, Courtin, Moreau, Cornu, Chénié, Ch. Plantade, Savarda, Doineau, Voizel, Trévaux, Catalan, Gaubert.

Basses : Pocard, Grégoire, Guignot, Louvel, Formageat, Cauchoix, Henry, Hem, Révoil, A. Bonnet, Ferd. Prévost, Guion, Goyon, Doutreleau, Riberge.

1. C'était l'une des filles de Le Sueur.

ORCHESTRE

Premiers violons : Baillot, Marcou, Xavier, Kreubé, Libon, F. Habeneck, Vidal.

Seconds violons : A. Kreutzer, Spitz, Manceau, Cartier, Morena, Tilmant, C. Habeneck.

Altos : Tariot, Quénebaux, Chol, Amédée.

Violoncelles : Baudiot, Boulanger, Charles, Berger, Norblin, Vaslin.

Contrebasses : Gélineck, Sorne, Lami, Rifaut.

Flûtes : Tulou, Roger.

Hautbois : Vogt, Brod.

Clarinettes : Ch. Duvernois (récitante), Dacosta.

Trompettes : D. Brühl, Duvernet.

Cors : F. Duvernois, Mengol, Duprat.

Bassons : Gebauer, Henry.

Harpes : Les frères Nadermann.

Timbalier : Saint-Laurent.

La musique de la chambre avait toujours le même état-major. Sa composition était devenue la suivante :

Chant. — *Premiers dessus :* Mme Cinti-Damoreau, Allard, Kunze.

Deuxièmes dessus : Martainville, Danvers, Héloïse.

Ténors : Ponchard, Rigault, Bordogni.

Basses : Consul, Levasseur, Stephen.

Instrumentistes. — *Violon :* Lafont ; *Flûte :* Tulou; *Harpe :* Nadermann.

La chapelle royale se fit entendre pour la dernière fois à Saint-Cloud, le 25 juillet 1830. Depuis le 22 mars 1830 jusqu'au 25 juillet 1830, elle avait exécuté 1,568 messes, à ce qu'affirme Castil-Blaze[1].

« La Révolution de juillet 1830, écrivait-il deux ans après, amena la dissolution de ce corps de musique célèbre en Europe. Le local même fut dégradé par les combats des trois glorieuses. » Il contenait un orgue d'Érard qui fut détruit. Les compositeurs qui le dirigeaient, Cherubini, directeur du Conservatoire (depuis 1822), Le Sueur, Kreutzer, professeurs dans cette école, les principaux artistes du chant, engagés dans les théâtres, F. Habeneck, chef d'orchestre à l'Opéra, des instrumentistes comme Baillot, Tariot, Baudiot-Norblin, Tulou, Vogt n'étaient pas embarrassés

1. *Ouvr. cité.*

pour gagner leur vie [1], mais les autres, plus obscurs, n'avaient pas les mêmes ressources ; ils obtinrent des pensions dérisoires. Malgré les protestations de Castil-Blaze et de Louis Fétis [2], la chapelle royale ne fut pas reconstituée. Par la même occasion, la musique de la chambre avait été dispersée. Seul l'intrigant et avide Paër, qui ne se contentait pas des jetons de l'Institut où il avait été admis en 1831, sut obtenir, à la cour de Louis-Philippe, des fonctions rétribuées de directeur d'un corps de musique qui n'exista jamais que sur le papier.

1. La plupart étaient professeurs au Conservatoire et attachés à l'orchestre de l'Opéra.
2. *Revue musicale de Paris* (n° du 18 septembre 1830).

« LES MYSTÈRES D'ISIS », PREMIÈRE ADAPTATION FRANÇAISE DE LA « ZAUBERFLÖTE »

La reprise de *la Flûte enchantée*, à l'Opéra-Comique, avec une version nouvelle de MM. Paul Ferrier et Bisson [1], constitue la troisième forme sous laquelle la partition de Mozart est présentée aux spectateurs parisiens. L'adaptation chantée précédemment sur la scène française, avait pour auteurs Nuitter et Beaumont; elle avait été jouée pour la première fois par Carvalho au Théâtre-Lyrique le 23 février 1865 et reprise par lui à l'Opéra-Comique, les 3 avril 1878 et 16 décembre 1892.

Mais, lorsque Carvalho s'avisa d'introduire au répertoire du Théâtre-Lyrique cette œuvre clas-

1. Juin 1909.

sique, il y avait déjà soixante-quatre ans qu'elle avait été offerte aux applaudissements des Parisiens, sous le travestissement des *Mystères d'Isis*. Ce pasticcio avait en effet été représenté sur le Théâtre de la République et des Arts (tel était, à cette époque, le nom de l'Opéra) le 2 fructidor an IX, c'est-à-dire le 20 août 1801. A ce moment, Bonaparte, Premier Consul, gouvernait la France, et un sieur Bonet de Treiches, ancien conventionnel, dirigeait notre Académie de Musique, avec le titre de Commissaire du Gouvernement. La gestion de ce Bonet, parfaitement nul en matière théâtrale, fut courte. Nommé par le Directoire, le 12 septembre 1799, administrateur de l'Opéra, conjointement avec Devisme, il demeura seul, à partir de la révocation de ce dernier (23 décembre 1800), et il fut lui-même remplacé le 15 décembre 1801, par Cellérier, l'agent comptable; mais il rentra à l'Opéra comme administrateur-comptable sous le règne de Morel, qui avait remplacé Cellérier le 26 novembre 1802.

Ce Morel, dit de Chédeville, était un singulier personnage. Né en 1747, il fut de bonne heure employé à l'Intendance des Menus-Plaisirs du Roi dont le titulaire était à cette époque son beau-frère,

Papillon de la Ferté, qui a despotiquement, de 1780 à 1790, régi l'Académie royale de musique et de danse. Fort de cet appui, Morel, qui s'ingéniait à tourner de mauvais vers, s'insinuait dans les coulisses de l'Opéra, pénétrait dans le cabinet du directeur, fourrageait dans les partitions et parvenait à s'imposer comme librettiste. Il fit ses débuts comme auteur le 28 février 1782, par un remaniement du *Thésée* de Quinault, avec musique de Gossec ; puis il donna en 1783 *Alexandre aux Indes*, 3 actes, dont un organiste, Méreaux, avait écrit la partition ; il fut le collaborateur de Philidor pour *Thémistocle* (1786), de Grétry, pour la *Caravane du Caire* (1784), *Panurge dans l'île des Lanternes* (1787) et *Aspasie* (1794). Deux de ces sujets, *la Caravane* et *Panurge*, lui avaient été indiqués par le comte de Provence, frère du Roi, dont il avait su obtenir la protection.

A la Révolution, Morel se fit donner un emploi dans la loterie et le garda jusqu'à la suppression de celle-ci. Sous la Terreur, d'après Reichardt [1],

1. *Vertraute Briefe aus Paris*, 1802-1803, 3 vol. in-8°, chez Campe, Hambourg, 1804. Reichardt avait des motifs personnels de rancune contre Morel. En 1786, il avait mis en musique un livret : *Tamerlan*, tiré par celui-ci de *l'Orphelin de la Chine*, de Voltaire. Quand il revint à Paris,

Morel, endossant la « carmagnole », se serait fait marchand de bois. On n'a pas la preuve de l'exactitude de cette assertion. Mais il est certain que ce personnage insinuant avait su se faufiler de nouveau à l'Opéra et assumer le rôle d'homme indispensable. C'est en cette qualité que le fécond librettiste sut s'imposer pour l'adaptation de *la Flûte enchantée*. Il s'associa pour ce travail avec un musicien du nom de Lachnith, qui disposa à son gré la partition de Mozart[1].

Mais, avant de parler des méfaits de l'arrangeur de la musique, il convient d'exposer le sujet de la pièce parodiée par Morel.

Au lever du rideau, la scène représente les portiques entourant l'enceinte habitée par les prêtres d'Isis ; d'un côté, l'entrée du palais de Myrrène, de

en 1792, Morel s'était éclipsé. Dix années plus tard, Morel faisait composer par Winter un *Tamerlan* qui fut joué à l'Opéra le 14 septembre 1802 et que Reichardt entendit à son arrivée à Paris. Il en parle dans sa deuxième lettre.

1. Morel profita de sa situation pour fournir à nouveau l'Opéra de livrets ; il y donna, en 1802, le *Tamerlan* de Winter ; en 1804, le *Pavillon du Calife*, musique de Dalayrac ; en 1806, *Castor et Pollux*, de Winter ; en 1811, *Sophocle*, musique de Fiocchi, et en 1813, le *Laboureur chinois*, musique de plusieurs compositeurs ; il écrivit aussi les paroles des oratorios *Saül* (1803) et la *Prise de Jéricho* (1805).

l'autre celle des souterrains qui conduisent à la demeure des prêtres et au temple d'Isis. Plus loin, un pont sur un canal du Nil. Vue de Memphis au loin. C'est la nuit.

Zarastro et les prêtres chantent une invocation à Isis. Le grand-prêtre annonce l'arrivée d'un héros qui recherche l'initiation. Après un trio des prêtresses, Zarastro révèle que Pamina, fiancée destinée à Isménor, languit dans cette enceinte. Pour remplir le vœu de son père, il a fallu la ravir à sa mère Myrrène. Or, Myrrène est la veuve de Zoroastre, qui régna sur Memphis. Le vœu du défunt qu'accomplit Zarastro, est donc ignoré d'elle, et naturellement, elle porte contre ce dernier les mêmes accusations que la Reine de la Nuit contre le Sarastro de Schickaneder. L'artisan de sa revanche sera le prince Isménor (Tamino) à qui elle expose ses griefs. Pour compagnon, il aura le berger Bocchoris, qui cherche une certaine Mona, tandis que lui-même soupire pour Pamina dont il possède le portrait. En cas de danger, ils pourront se servir d'un instrument magique, dont le nom n'est pas encore prononcé. Les trois femmes de Myrrène les escortent de leurs vœux comme les trois dames de la Reine de la Nuit saluaient Tamino et Papageno.

Au second acte, on voit « une vaste avenue de sphynx, qui conduit de l'habitation des profanes au Temple et aux lieux réservés à la demeure des Prêtres, on découvre des terrasses sur lesquelles sont des plantations qui entourent ce monument ». La première scène, au lieu d'être entre Monostatos et Pamina, réunit Pamina et sa suivante Mona. La musique qui, dans l'original, exprimait le désespoir d'une femme soumise à la tyrannie d'un nègre concupiscent, dépeint ici la satisfaction de Pamina rendue à la liberté.

On ne pouvait fausser davantage le sens de la scène.

Arrive Bocchoris ; il débite ces deux vers saugrenus :

> Mais je vois une belle ;
> Une autre est avec elle.

Sa vue inspire la crainte aux deux femmes, bien que le berger Bocchoris ne porte pas le plumage de l'homme-oiseau Papageno, mais il s'efforce de les rassurer. Il témoigne sa joie d'avoir retrouvé Mona, puis tous les trois s'éloignent. Arrive à son tour Isménor, conduit par les trois prêtresses d'Isis qui lui recommandent : prudence, vaillance, silence. Isménos se heurte à l'opposition des

prêtres. Zarastro l'interpelle en personne. Que cherche-t-il céans? Isménos répond qu'il vient demander le « prix d'amour et de vertu », puis il s'informe si Pamina respire. On lui refuse l'accès; il s'indigne et chante un air de bravoure. Puis il sort. Les scènes suivantes sont à peu près conformes à celles qui se déroulent dans le *finale* du premier acte de Mozart. Je noterai les différences en analysant la partition.

Le 3e acte nous conduit dans « une salle souterraine destinée aux assemblées des prêtres. » On y entre par différentes portes ; elles sont toutes fermées et gardées à l'arrivée des prêtres qui, au fond d'une galerie obscure, viennent prendre place suivant un ordre. « Mona, en habit de vieille, y introduit Myrrène ». Celle-ci exprime sa fureur contre Isménor. Elle l'accuse d'hésiter à punir Zarastro et s'indigne de ce que, grâce à ce dernier, il puisse devenir l'époux de sa fille. Mais alors pourquoi la lui destinait-elle comme femme? Il est vrai que l'on peut adresser à la Reine de la Nuit le même reproche d'inconséquence. A partir de la scène IV se succèdent des scènes analogues aux scènes religieuses du temple, dans l'opéra de Mozart, avec cette différence que le parlé est remplacé par des

récits. L'acte se termine par une invocation à la Nuit. Les prêtres emmènent les deux aspirants pour leur faire subir les épreuves.

Au début du 4e acte, il y avait une scène entre Pamina et les prêtresses. D'après le livret, celles-ci devaient chanter :

Déjà la diligente aurore
Ouvre les portes du jour.

Pamina espérait et les prêtresses lui faisaient espérer le succès d'Isménor.

Cette scène a été coupée dans la partition. Le dernier acte commence donc en réalité à la scène II. Elle se passe dans un sombre et profond souterrain destiné aux épreuves du feu, de l'eau et de l'air. « Bocchoris sort du dédale, une lampe à la main et affecte une peur surnaturelle. » Pour se donner du cœur, il chante en s'accompagnant de son instrument. Arrivée de Mona, travestie en vieille comme la Papagena de Schickaneder ; elle essaie de séduire Bocchoris qui reste insensible à ses cajoleries ; elle sort en annonçant qu'elle se vengera sur Mona. Bocchoris, de désespoir, va se jeter dans un gouffre, lorsque reparaît Mona ; elle se fait reconnaître. Duo de badinage et querelle

d'amoureux. Puis le couple heureux s'éloigne et nous assistons aux épreuves imposées à Isménor : celles de l'air, de l'eau et du feu. Isménor est conduit par deux ministres couverts d'armures flamboyantes et ces guerriers chantent : « Il faut lutter contre un terrible orage ». Ensuite viennent l'épreuve de l'eau et celle du feu. Les dernières scènes sont analogues comme sujet à celles de l'œuvre allemande.

On le voit, bien qu'il y ait dans ce texte de nombreux remaniements de la pièce de Schickaneder, il est exagéré de soutenir, comme le fait Reichardt, que *les Mystères d'Isis* sont devenus une caricature de l'original entre les mains de Morel. Mais il lui reproche avec raison d'avoir transformé « en un drame sérieux et ridicule, le mélange de romanesque et de bouffon qui donne tant de piquant au texte original et d'avoir fait disparaître le côté comique du rôle de Papageno (Bocchoris) ». Morel aurait pu se défendre en soutenant que le comique était proscrit par les traditions de la tragédie lyrique, mais sa défense aurait été mauvaise, puisque, sans parler des livrets plaisants qu'il avait donnés lui-même à l'Académie royale de Musique, il avait introduit au 4e acte une scène

parodiée sur le 4e acte des *Noces de Figaro* et que cet opéra de Mozart avait été joué sur ce théâtre le 20 mars 1793, avec les scènes parlées de la comédie de Beaumarchais [1].

En somme, bien que l'action soit insignifiante, obscure et languissante et que la versification en soit détestable, le libretto de Morel respectait beaucoup plus dans ses lignes générales, la donnée et le sens symbolique de l'opéra de Mozart que la version écrite en 1865 pour le Théâtre-Lyrique par Nuitter et Beaumont. Il serait trop long d'énumérer ici toutes les absurdités de leur élucubration. Je n'en signalerai que quelques-unes : le serpent qui menace Tamino est remplacé par des gnômes malfaisants ; au lieu de s'éprendre de Pamina sur la vue du portrait, Tamino l'aimait d'un amour préalable. Ce n'est point, du reste, un prince, mais un pêcheur de Memphis et il est aimé par la Reine de la Nuit, qui devient ainsi la rivale de sa fille. Pamina a été enlevée par un marchand d'esclaves et vendue à un personnage qui s'est voué aux divinités de la Nuit pour devenir riche ; c'est le Maure Monostatos. Quant à Tamino, il doit se faire initier aux mystères d'Isis pour se délivrer du

1. Sans succès. Cinq représentations seulement.

pouvoir qu'exerce sur lui la Reine de la Nuit.

C'en est assez pour montrer l'absurdité des inventions par lesquelles les adaptateurs ont remplacé le naïf livret de Schickaneder. Par contre, et bien que Carvalho n'eût pas résisté à sa manie de mutiler et de dénaturer les partitions classiques, il n'avait pas commis autant de ravages dans l'opéra de Mozart que les auteurs des *Mystères d'Isis*.

Le grand coupable fut ce Lachnith, que, dans ses Mémoires et dans un feuilleton du *Journal des Débats* du 1er mai 1836, Berlioz a voué aux gémonies, d'autant plus coupable que, né à Prague (le 7 juillet 1746), il était pour ainsi dire le compatriote de Mozart [1]. Il est plaisant de voir ici d'accord avec Berlioz ce Castil-Blaze, qui fut de sa part l'objet des mêmes anathèmes pour ses attentats sur les opéras de Weber. Dans son *Académie Impériale de Musique* [2], Castil-Blaze rapporte l'anecdote suivante :

« Le dérangeur Lachnith, le démolisseur ignare

1. Tous ceux qui ont parlé de Lachnith, à commencer par Reichardt, ont fait de lui un Allemand. Peut-être allemand d'origine, il était sujet autrichien par sa naissance. Il était corniste de profession et compositeur.

2. 2 vol. in-8°. Paris, 1855, chez l'auteur.

des opéras de Mozart, prit un soir place au balcon pour assister à la représentation des *Mystères d'Isis*. Attendri jusqu'aux larmes et dans un transport d'enthousiasme pour son œuvre, il s'écria : « C'en est fait... je ne veux plus composer d'opéra. Je ne ferai rien de mieux ! » Où l'amour-propre va-t-il se nicher ? »

N'en déplaise à Castil-Blaze, Lachnith pouvait, dans une certaine mesure, se dire l'auteur de l'ouvrage représenté sous le nom de Mozart, en 1801, à l'Opéra. Il avait d'abord écrit les récitatifs, pour remplacer les scènes parlées de l'original ; il y avait introduit des pages tirées des symphonies de Haydn ou d'autres ouvrages de Mozart ; il avait taillé, coupé, recousu la partition de la *Zauberflöte* et pratiqué divers remaniements des morceaux que je vais exposer ci-après sous forme de tableau synoptique :

ANALYSE SYNOPTIQUE

Contenu de la partition des *Mystères d'Isis*.	Origine des morceaux.
ACTE PREMIER	
Ouverture.	Celle de la *Zauberflöte*.
Invocation de Zarastro, en	Empruntée à l'ensemble

en *mi b* : « O déesse immortelle ! »	du Tableau du Temple du Soleil, dernier acte, avec addition d'une partie de basse pour Zarastro.
Trio des prêtresses : « Isis, dissipe les nuages ! »	Trio à 6/8 en *la* (n° 16) du second acte : *Seid uns zum zweitenmal willkommen !*
Chœur en *fa* à 3/8 : « Divinités puissantes ! »	Chœur n° 15 de *la Clémence de Titus.*
Arioso d'Isménor : « Du feu quel horrible ravage ! »	Scène d'introduction de l'opéra de Mozart. Air de Tamino.
Scène d'Isménor avec les trois femmes de Myrrène : « Quel sort affreux ! »	Scène correspondante de la partition de *la Flûte*, avec coupure de l'*allegretto* en *sol* majeur du dialogue qui suit ; allegro en *ut*. Reprise à l'ensemble : *Du Jüngling, schön und liebevoll !* avec ces paroles : « Amour, sois favorable ! »
Air d'Isménor à 3/4 (en *mi b* dans la partition vocale, il est abaissé en *ré* dans la partition d'orchestre).	Air de Tamino, dit du Portrait, agrémenté de vocalises finales.
Couplets de Bocchoris : « Sous les yeux de la	Air de l'Oiseleur, enjolivé de vocalises.

déesse, dansez, formez des pas brillants ! »	
Airs de ballet : en *sol* majeur à 2/4; puis *allegretto* à 2/4 en rythme de tambourin, noté en *fa*. Une mention au crayon rouge semble indiquer qu'on le jouait en *sol* également.	Étrangers à la partition.
Duo d'Isménor et de Bocchoris, en *si b* à deux mouvements.	C'est l'*allegro* et le *più allegro* de l'*aria* n° 9 de Sextus, dans *la Clémence de Titus*, arrangée en duo et avec des modifications dans l'accompagnement.
Air de Myrrène : « Punis un coupable ! »	Air de Doña Anna outragée (*Don Giovanni*), transposé en *ut* majeur.
Finale : Isménor, Bocchoris, Myrrène, les trois femmes, donc sextuor.	Quintette dit « du cadenas » en *si b*. Les « hm, hm » de Papageno sont remplacés par des vers dits par Bocchoris : « Tu peux compter sur sa vaillance, etc. ». Myrrène prend la partie de soprano de l'une de ses femmes, elle chante : « Nouvel Orphée, avec courage, obtiens un succès éclatant ». Après le

don de l'instrument magique, le petit *allegretto*

Silberglöckchen,
Zauberflöten,

porte ces paroles :

Qu'un tel guide
Te décide !

L'*andante* des trois dames est défiguré pour l'adaptation de ces paroles :

« Dieu des Amours, que ta clarté charmante ».
Toujours plus éclatante,
Le suive aux portes du bonheur !

ACTE II

Scène 1re entre Pamina et Mona.

C'est la scène de début du 2e acte de Mozart, entre Monostatos et Pamina.

Air de Pamina à 2 mouvements. *Larghetto :*
« Dans les bras d'une tendre mère », à 3/4 en *sol* mineur, *allegro :*
« Nature, amour et toi douce espérance ! »

C'est l'air de la Reine de la Nuit, attribué à Pamina au lieu de l'être à Myrrène ; il exprime la joie au lieu de respirer la vengeance. Respecté, sauf abaissement du *contrefa*. *Si b*, *do*, *ré*, remplacent *si b*, *ré*, *fa*.

Arrivée de Bocchoris ; sa

Emploi de la scène de pol-

vue inspire la crainte aux deux femmes. Celui-ci s'efforce de les rassurer. Donc suppression de l'effet comique : le Maure pris pour le Diable !	tronnerie de Papageno devant Monostatos. Leur *duetto* bouffe, chanté par Pamina et Bocchoris, devient un *terzetto* par suite de la présence de Mona.
Ensemble avec Mona : Plus de tristesse, Vive allégresse ! etc.	*Rondo* de *Don Giovanni* en *si b* 2/4, transformé en trio par l'arrangeur.
Scène entre Bocchoris et Pamina, andantino, trio à 6/8 en *mi b* : « Je vais revoir l'amant que j'aime ».	C'est celle de Pamina avec Papageno. *Duetto* n° 7 de la partition dans le ton original, mais transformé en trio.
Arrivée d'Isménor, conduit au Temple par les trois jeunes prêtresses d'Isis. Récit d'Isménor, chœur de prêtres : « Arrête ! » Scène entre Zarastro et Isménor.	C'est la scène correspondante de l'opéra avec modifications dans les récits, dans la tessiture de la partie de Tamino : le rôle du prêtre est rempli par Zarastro et sa partie abaissée en conséquence. Scène tronquée et saccagée.
Grand air de bravoure d'Isménor en *la* : (*allegro* agité).	Emprunté à *la Clémence de Titus*. C'est le *più allegro* de l'air en *la* n° 19 de Sextus, avec des modifications dans le chant. Cet air a dû être intercalé aux répé-
Non, loi dure, loi cruelle, Sous ton joug, c'est trop fléchir !	

	titions, car il ne concorde pas avec les paroles du livret : « Présent divin, charme des Dieux ! » et la partition présente des remaniements.
Le gardien amène Pamina et Bocchoris, entourés d'esclaves. Bocchoris s'avise, au moyen de son instrument magique, d'enchanter le gardien : Petit ensemble en *sol* :	Scène de « la Clochette » dans l'opéra de Mozart, danse comique des esclaves et ensemble : *Könnte ieder brave Mann.*
Quel charme doux et divin !	
Chœur en *ut* avec trompettes à la gloire de Zarastro.	Scène correspondante de l'œuvre originale.
Récits : Pamina essaie de se justifier, demande qu'on la rende à sa mère. On amène Isménor, les amants se jettent dans les bras l'un de l'autre : on les sépare :	Différents de ceux de la partition. Le dialogue *cantabile* entre Pamina et Zarastro est supprimé.
Allegro en *fa* en C barré.	C'est celui du *finale* de Mozart, sauf que Monostatos est remplacé par le chef des gardiens.
Zarastro ordonne qu'Isménor et Bocchoris soient soumis aux épreuves.	Le chœur : « Vive Sarastro », devient : « Cédez à sa puissance ! » (celle d'Isis).

Chœur : « Tremblez, ô profanes humains ! »	*Presto* final dont le sens est dénaturé, puisque Mozart en fait un chœur de sérénité et qu'ici il doit inspirer la terreur.

ACTE III

Scène entre Mona et Myrrène, récits.	Récits encadrés dans le dessin d'orchestre de la fin de la scène de Tamino, du 1er acte de *la Flûte*, arrangés par Lachnith.
Air de Myrrène : *Larghetto* en *fa* à 3/8 avec clarinette solo et *allegro* à vocalises.	Air tiré de *la Clémence de Titus* : *Rondo* de Vitellia.
Scène IV, marche religieuse.	Marche des prêtres, introduction du 2e acte de Mozart.
Air de Zarastro en *fa* à 3/4, *adagio*.	Air de Sarastro n° 10, modifié dans la partie vocale.
Larghetto à 2/4 en *mi* de Zarastro : « Dans ce séjour tranquille. »	Air n° 15 de la partition : *In diesen heiligen Hallen*.
Chœur des prêtres : « O nuit sombre ! »	Chœur des prêtres, en *ré* : *O Isis und Osiris !*

Ici se produisait l'apparition du tableau des Champs-Élysées (ou des Ombres heureuses), très courte, puis

celle du tableau des Enfers, ou du champ des Larmes; *Agitato*, effets de mélodrame, etc. Tableaux réglés par Gardel.

Duetto final des prêtres : « Venez, venez, le Ciel l'ordonne. »	C'est le *duetto* des prêtres en *ut* (n° 11) : *Bewahret euch von Weibertücken*, avec des modifications.

ACTE IV

Il manque à la partition une scène de Pamina avec les prêtresses. Celles-ci, d'après le livret, devaient chanter :	Tableau supprimé. Dans son Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra, Th. de Lajarte signale comme morceau détaché des *Mystères d'Isis*, une scène des prêtresses. C'était l'*andante* en *mi b* du *finale :* Pamina et les *Knaben*.
Dèjà la diligente aurore Ouvre les portes du jour	
Pamina espère le succès d'Isménor. Ensemble : « Renais, douce espérance ! »	
Couplets de Bocchoris avec accompagnement d'harmonica :	Ce sont ceux de Papageno (n° 20) transposés de *fa* en *sol*.
Couplets de Mona en *ut* :	L'arrangeur lui a attribué ici les couplets de Monostatos (n° 13).
Dieu d'amour, sous ton empire Tous les mortels sont heureux !	
Larghetto de Bocchoris en	Ce *larghetto* provient du

mi majeur, à 3/4 : « Je vais quitter la vie », suivi d'un duo en *mi* avec Mona.	*finale* du 4e acte des *Noces de Figaro : Tutto è tranquillo è placido* suivi du duo *allegro molto* en *mi b* de la même scène, transposé comme le *larghetto*, en *mi* majeur, avec des coupures et des changements.

La scène des épreuves se jouait sur une musique de mélodrame n'ayant aucun rapport avec la partition de Mozart. En décollant les feuillets des rôles de Pamina et des chevaliers du feu, j'ai constaté cependant que l'on avait d'abord utilisé le choral, la fughette et la scène des hommes armés, l'air de flûte de la marche de Tamino et le duo de celui-ci avec Pamina ; cela fut coupé et remplacé par des tableaux à sensation.

Petit ensemble en *ut* mineur : Myrrène, ses femmes, etc.	Ensemble : *Nur stille stille, stille !* »
Ensemble final en *ré*, « Qu'hymen s'empresse ! »	Ensemble final en *mi b* transposé. On a vu que la scène qui le précède avait été transportée au 1er acte.

La représentation des *Mystères d'Isis*, retardée par des difficultés de mise en scène, n'eut lieu qu'en plein été. Néanmoins l'empressement du

public fut tel que la recette de la première fut de 9.135 francs, somme énorme pour l'époque; les suivantes furent encore très élevées, 7.159 francs à la seconde, 6.420 à la troisième, 6.343 à la quatrième, 5.545 à la cinquième, dans un temps où la moyenne de l'Opéra atteignait 2.500 à 3.000 livres [1]).

D'après la presse du temps, le premier chœur des femmes, le *finale* du 1er acte, une superbe invocation à la nuit, un trio connu, l'air de basse de Chéron (Zarastro) furent appréciés. L'exécution instrumentale par l'orchestre, bien dirigé par R. Kreutzer, fut excellente, l'interprétation vocale assez faible de la part de Lainez (Isménor); Mlle Maillard (Myrrène), Mlle Armand (Mona), Mlle Henry (Pamina) se firent applaudir. Laïs disait assez lourdement le rôle de Bocchoris, « avec accompagnement d'harmonica, dont l'effet est quelque chose de délicieux », écrivait le *Courrier*

1. *Les Mystères d'Isis* furent repris le 8 novembre 1805, le 3 mars 1812, le 9 janvier 1816, réduits alors en 3 actes et accompagnés sur l'affiche d'un ballet ; ils restèrent au répertoire de 1816 à 1821 ; il y eut encore deux reprises le 7 juillet 1823, puis le 19 septembre 1825. Le total des représentations fut de 134 (Chiffres vérifiés aux Archives de l'Opéra).

des spectacles. Le *glockenspiel*[1] était alors dans sa nouveauté ; nous sommes blasés maintenant sur l'emploi du célesta ! Mais ce qui inspira le plus d'enthousiasme, ce fut l'importance des divertissements, le talent des danseurs et la magnificence des décors et des effets de lumière.

Le compte rendu du *Journal des Débats* est des plus importants à signaler, d'abord parce qu'il constitue un dithyrambe, ensuite parce qu'il est de Geoffroy, le célèbre critique dramatique[2]. Geoffroy, en général, parlait de la musique avec une incompétence tranchante comme beaucoup de rédacteurs de journaux ; était-il documenté ce jour-là par un musicien de profession ? Je l'ignore, ce qui est certain, c'est que ses appréciations sont d'une rare clairvoyance pour une époque où Mozart était assez peu connu en France et point encore très goûté, c'est Reichardt qui nous l'affirme.

Hélas, l'auteur de cet article judicieux ne se

1. Ce journal le définit un clavicorde métallique ; la partition le dénomme « l'instrument d'acciajo », c'est-à-dire : d'acier.

2. Il a été reproduit dans le *Cours de Littérature dramatique* de J.-L. Geoffroy, 6 vol. in 8°, publiés en 1826, où sont recueillis les feuilletons du critique des *Débats*.

doutait pas cependant que, sous le nom de Mozart, il applaudissait des duos et des trios fabriqués par Lachnith, que l'arrangeur avait faussé le sens des morceaux. supprimé, tronqué ou défiguré précisément les plus belles scènes de la *Zauberflöte*, celles qui font l'originalité de l'œuvre, son charme sentimental, sa beauté symbolique, sa grâce bouffe : la scène du Temple, le second air de la Reine de la Nuit, le quintette n° 12, entre Tamino, Papageno et les trois Dames, le bel air de Pamina n° 17, le terzetto, n° 19, entre Pamina, Tamino et Sarastro, la scène de Pamina consolée par les *Knaben*, le duo comique de Papageno et de Papagena.

On peut s'étonner que Reichardt, qui proteste dans ses *Vertraute Briefe* contre le travestissement infligé à la pièce par Morel et contre l'intrusion de scènes entières de *Don Juan* et de *la Clémence de Titus*, ait autant ménagé Lachnith, l'auteur de cet abominable tripatouillage. Est-ce parce qu'il voyait en lui un compatriote, un musicien allemand ?

A la décharge de Lachnith, on peut invoquer cependant des circonstances atténuantes : les exigences des chanteurs, du chorégraphe, les mœurs du temps qui admettaient les opéras en collabora-

tion, l'introduction dans une partition d'air de ballet étrangers, la fabrication de pastiches, tels que les oratorios *Saül* et *la Prise de Jéricho*, exécutés à l'Opéra en 1803 et 1805 et formés par Lachnith et Kalkbrenner, d'une mosaïque de morceaux empruntés à différents compositeurs : Mozart, Haydn, Cimarosa, Paësiello. S'il n'était mort en 1820, il aurait pu, lorsque la troupe Roeckel vint donner au Théâtre-Italien des représentations de la vraie *Zauberflöte*, entendre le ténor Haitzinger y incorporer un air tiré de *l'Enlèvement au sérail*. Mais la condamnation qu'il a encourue est juste parce que le succès de sa mascarade musicale autorisa son émule Kalkbrenner à en faire subir une autre encore plus grotesque à *Don Giovanni*, représenté à l'Opéra en 1805, et fraya le chemin à toutes les Castil-Blazades subséquentes dont Weber eut tant à souffrir [1].

1. Sur les méfaits de Castil-Blaze, voir la préface documentaire de ma version du *Freischütz*, 1 vol. in-18. Paris, 1913, Fischbacher.

LES AUTRES OPÉRAS DE « LÉONORE »

A l'occasion de la reprise de *Fidelio* à l'Opéra-Comique, en 1899, toute la presse a rappelé que le sujet traité par Beethoven avait été avant lui mis en musique par deux autres compositeurs, mais personne, je crois, n'a eu l'idée de comparer son œuvre avec celles de ses devanciers. N'était-il pas intéressant cependant de rechercher comment un Français, un Italien et un Allemand ont compris et traité pour la scène lyrique l'anecdote sentimentale intitulée par Bouilly *Léonore ou l'Amour conjugal* ? Pour cela, il suffisait de se reporter aux partitions de Gaveaux et de Paër. Celle de Gaveaux a été gravée en son temps et publiée par son frère, Simon Gaveaux, l'éditeur de musique. J'ignore si l'opéra de Paër a eu le même honneur, mais il en existe une copie d'or-

chestre à la bibliothèque du Conservatoire. Elle présente cette particularité que certains feuillets portent à la fois les paroles italiennes et la version allemande, d'autres celle-ci seulement ; mais les récitatifs sont tous copiés en italien. Voici les résultats de cette comparaison.

La pièce de Bouilly, publiée chez Barba, libraire, avait pour dénomination : *Fait historique* en deux actes. Je ne sais trop à quel événement de l'histoire d'Espagne en est empruntée la matière ; j'ai cherché vainement des renseignements à ce sujet dans les notices des dictionnaires et dans les journaux du temps. Mais nous pouvons en croire sur parole l'honnête Bouilly, l'auteur de *l'Abbé de l'Épée,* comédie historique, du *Désastre de Lisbonne,* drame historique, des *Français dans le Tyrol,* fait historique en un acte et en prose (1806).

La réalité de l'anecdote d'après laquelle il a établi son scenario nous doit rendre indulgents pour la naïveté du livret. A cette époque, d'ailleurs, le public raffolait des berquinades sentimentales, des histoires de brigands, des mélodrames mystérieux. Enfin les souvenirs de la Terreur donnaient évidemment un intérêt presque d'actualité à la conduite de cette femme hardie bravant tout pour

pénétrer dans la prison où languit son époux et parvenant à l'en délivrer[1]. « Cette pièce, dit le *Journal de Paris*, du 22 février 1798, que l'on peut appeler un véritable drame, a été écoutée avec enthousiasme. Les auteurs ont été demandés. » Ce qui est assez étrange, c'est que Pierre Gaveaux, habitué à traiter pour le Théâtre-Feydeau des données de vaudeville, auxquelles suffisait sa musiquette de faiseur d'opéras bouffes, n'ait pas reculé devant un sujet aussi noir[2]. Mais encore faut-il voir de quelle manière il l'a compris.

Léonore fut jouée le 1er ventôse an VI, c'est-à-dire le 19 février 1798; ses interprètes étaient les citoyens Gaveaux, Dessaules, Jausseraud, Juliet, Lesage, pour les rôles de Florestan, don Fernand, don Pizarre, Roc, Jacquino, les citoyennes Cornille (Marceline), et Scio (Léonore), qui fut rap-

1. Bouilly affirme, dans ses *Récapitulations* (3 volumes de Mémoires publiés à Paris en 1836), écrit M. M. Kufferath dans son livre sur *Fidelio*, que l'idée de sa pièce lui fut inspirée par le trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une dame de la Touraine dont il eut le bonheur de seconder les efforts, alors que, sous la Terreur, il administrait le département d'Indre-et-Loire.

2. Du compositeur, le rédacteur du *Journal de Paris* dit qu'il « a le talent de varier sa manière et son style relativement à la variété de ses sujets. » Il n'y paraît guère aujourd'hui.

pelée par le public. L'opéra est divisé en deux actes; le premier se passe dans la cour d'une prison d'État, à quelques lieues de Séville, le second dans le cachot de Florestan. A la scène première, Marceline repasse du linge, elle interrompt son travail pour chanter deux couplets, en rythme de séguedille, sur ce sentiment : *Fidelio, mon doux ami, Qu'il me tarde d'être ta femme !* tandis que Jacquino, se tenant au guichet, ouvre à ceux qui apportent des dons pour les prisonniers. Il revient près de Marceline. Duo entre les deux amoureux ; Marceline rebute Jacquino qui lui fait la cour.

Il me fait toujours les doux yeux.
Jarny ! que c'est ennuyeux !

Une discussion s'ensuit. La scène suivante, en parlé, avec Roc et l'arrivée de Léonore travestie, est semblable dans l'original français et dans la traduction faite pour Beethoven. Roc chante aussi des couplets sur l'or et c'est même une des ses meilleures pages de la partition ; Berlioz en vantait, dans son article sur le *Fidelio* du Théâtre-Lyrique, reproduit dans *A travers chants*, « la franchise mélodique, la bonne diction et la piquante orchestration ».

Arrive Pizarre; on lui remet le courrier, la réception de la lettre anonyme l'émeut. Il emmène Roc pour lui donner ses instructions. Léonore et Marceline, restées seules, chantent un duo qui exprime leur joie de se marier [1]. Puis Marceline étant partie distribuer son linge à ses clients de la prison, Léonore exprime ses sentiments d'épouse fidèle et dévouée, en deux couplets se terminant ainsi :

Ce feu sacré, ce sentiment
De la piété conjugale (*bis*).

Roc revient et fait à Fidelio confidence des projets de Pizarre, Fidelio propose de l'aider ; sur sa demande, Roc lui confie les clefs des cachots. Toute cette scène est en dialogue, Puis Léonore chante un air dramatique :

O toi, mon unique espérance !

qu'il ne faut pas songer à rapprocher de l'air sublime de Beethoven. A trois heures précises, elle

1. Dans la version du *Fidelio* de Beethoven, faite en 1860, par J. Barbier et M. Carré, pour le Théâtre-Lyrique, ce duo, qui avait été supprimé pour la reprise de 1806, était placé au second tableau du premier acte. Nous verrons plus loin que cette situation bizarre a inspiré un duo aussi à Paër, qui l'a placé à la fin du deuxième acte.

ouvre les grilles aux prisonniers, qui viennent prendre l'air. Ceux-ci, dans un chœur que Berlioz juge avec raison terne et plat, expriment leur joie de revoir la lumière. Ce chœur finit le premier acte.

Au second, nous voyons Florestan dans son cachot, déplorer ses malheurs, dans une romance à trois couplets (*lento* à 6/8 en *ut* mineur) qui débute niaisement en ces termes :

> Faut-il, au printemps de mon âge,
> Languir dans la captivité ?

La disposition du duo des fossoyeurs est pareille à celle de la version allemande, mais le musicien l'a traité beaucoup plus brièvement que Beethoven et sans aucun relief. Florestan leur parle, implore leur pitié, demande à boire. Roc lui offre du vin. Florestan les remercie. De là, un trio semblable comme donnée à celui de Beethoven, mais non comme expression musicale. Léonore offre son pain au captif, puis, au coup de sifflet donné par Roc, entre Pizarre masqué, tandis que Léonore rassure Florestan. La scène de l'intervention de Léonore, armée d'un pistolet, est en dialogue dans l'opéra de Bouilly et Gaveaux. Roc arrache son

pistolet à Léonore au moment où le gouverneur, appelé au dehors par la trompette qui signale l'arrivée du ministre, sort du cachot entraînant le geôlier. Ici l'auteur dramatique français a introduit un élément d'intérêt qui manque dans la version allemande. Léonore s'évanouit, puis elle revient à elle peu à peu, reconnaît son mari et se jette dans ses bras. Duo de tendresse passionnée des époux. Entrée de Don Fernand, précédé par Roc, qui explique qu'il a semblé trahir Léonore pour la sauver plus sûrement. Don Fernand rend justice à Florestan, condamne séance tenante Pizarre à prendre sa place au cachot pour le temps qu'a duré l'injuste détention de sa victime, deux ans environ. Florestan et Léonore implorent sa clémence. « Non, non, répond Don Fernand, on peut pardonner à l'erreur, à l'inexpérience, mais épargner ce monstre qui se repaissait du plaisir barbare d'assassiner son semblable, jamais, non, jamais ! » — Voilà bien le style de l'époque !

Toute cette scène est en dialogue. Petit *finale* d'opéra-comique, avec le couplet au public, débité par Don Fernand :

Vous qui de Léonore applaudissez le zèle,
La patience et l'intrépidité,
Femmes, prenez-la pour modèle
Et faites consister, comme elle,
Votre bonheur dans la fidélité !

Ce n'est pas méchant, comme on dit, mais en somme, la pièce de Bouilly, si fade qu'elle soit, n'était pas défavorable à la musique, puisqu'après Gaveaux, deux compositeurs célèbres, un Italien et et un Allemand, l'ont choisie à leur tour.

Léonore ou l'Amour conjugal avait eu un succès complet et universel, succès de pièce, de musique et d'interprétation, le *Journal de Paris* le constate. C'était assez pour que Paër, alors fixé à Vienne[1], en eût entendu parler, eût connu la pièce de Bouilly, qu'il devait plus tard faire traduire par un arrangeur italien et mettre en musique pour le théâtre de la Cour, à Dresde. *Leonora ossia l'Amore conjugale* fut joué en cette ville le 3 octobre 1804. Thayer est le premier qui ait donné la date exacte et cité le numéro de l'*Allgemeine musikalische*

1. Ferdinand Paër, né à Parme le 1er juin 1771, était venu à Vienne en 1797. En 1801, l'Électeur de Saxe en fit son maître de chapelle. En 1807, Napoléon l'enleva au roi de Saxe, moyennant un brillant engagement, et lui donna le titre de compositeur de la Cour.

Zeitung de cette année qui en fait mention et relate le succès de cet opéra [1].

Inutile de revenir sur le poème. Raconter la pièce de Bouilly, c'est raconter la pièce italienne. Le dialogue parlé est traduit presque textuellement en *recitativo secco*.

Après une longue ouverture, l'opéra commence par un air de Marcellina qui, comme d'ailleurs tous les airs, duos et ensembles de cet ouvrage, est fleuri d'innombrables vocalises. Vient ensuite un *duettino* à 3/8 avec Giacchino (basse) sur un assez joli rythme italien, *duettino* interrompu par les visiteurs qui frappent à la porte et font enrager l'infortuné guichetier. *Terzetto* avec Rocco, banal [2]. Air de Léonora, à vocalises, sans intérêt; mais ici pas de couplets de Rocco sur l'or. Entrée de Pizarro. La lecture des lettres est en récit ; elle est suivie d'un *terzetto* entre Léonora, Rocco (basse) et Pizarro (ténor). Pizarro, anxieux, se de-

1. Celui du 24 octobre 1804. Voir THAYER, *Vie de Beethoven*, t. II, p. 265.

2. C'est probablement à cet endroit de la partition de *Fidelio* que Beethoven avait, d'après Schindler, introduit un trio *comique* en *mi bémol* majeur, pour basse, ténor et soprano (Rocco, Jacquino, Marceline), qui fut supprimé à la reprise de 1806.

mande comment il va se tirer d'affaire, Léonora tremble, Rocco songe aux profits. Léonora, restée seule, chante une cavatine à 6/8 en *si bémol*, dont l'*allegro* est orné d'une profusion de vocalises.

Scène entre Marcellina et Giacchino ; elle lui annonce l'adhésion du gouverneur à son mariage avec Fedele, puis, dans un air, lui signifie qu'elle ne peut plus le voir, lui Giacchino. Dans un duo entre Fedele et Rocco, celui-ci révèle à Léonora l'ordre reçu de faire périr le prisonnier, et procède aux préparatifs de leur expédition dans le cachot. Survient Pizarro. Quintette final qui rassemble auprès de lui les deux *soprani :* Léonora et Marcellina et les deux basses, Rocco et Giacchino. Ce *finale* comporte plusieurs épisodes. Rocco se plaint de la fatigue et de l'âge, demande un aide et propose Fedele, orphelin qu'il a recueilli par charité et qui se montre plein de zèle, tandis que Léonora anxieuse, attend la décision de Pizarro. Puis, Marcellina conjure son père, dans une strette fort vive à 3/4, de parler au gouverneur de son mariage projeté avec Fedele, elle le prie elle-même et le fait prier par Fedele, qui n'est pas si pressé de conclure cette union (*Si può aspettar !* répète-t-il maintes fois). Giacchino intervient, réclamant ses

droits. Trois heures sonnent et le *finale* conclut tumultueusement. Il n'est pas question de la sortie des prisonniers.

Au second acte, Florestan, dans sa prison, chante un air à quatre temps en *mi bémol*, précédé de traits de violons et hérissé de vocalises, Dans l'*allegro*, il pense à sa femme et prie le ciel de la consoler, non sans de nouvelles et abondantes vocalises, ce qui semble étrange de la part d'un prisonnier affaibli par les privations. Arrivent Rocco et Léonora ; ils chantent un *duettino* (*allegro agitato*) en *fa*. Florestan se réveille ; il demande à boire. *Terzetto* en *la* majeur dans lequel il exprime sa reconnaissance en nouvelles vocalises. A l'arrivée de Pizarro, appelé par un coup de sifflet, commence un *quartetto* qui présente avec le fameux *quatuor* de Beethoven cette différence capitale que Léonora prend aussitôt la défense de son mari. *Il ne mourra pas, je le jure* ! s'écrie-t-elle dans un *cantabile* en *si bémol* à vocalises. Après lui avoir laissé le temps de les égrener, Pizarro se démasque ; elle le menace de son pistolet. Ensemble assez mouvementé, mais à formules italiennes. Après l'appel de trompette, il y a un bref *andante*, puis une reprise de l'ensemble.

Pizarro sort, suivi de Rocco. Léonora reste seule avec Florestan ; puis Marcellina qui s'est emparée des clefs de son père et qui, redoutant qu'il ne soit arrivé quelque disgrâce à son Fedele chéri, est allé le rejoindre dans le cachot du mystérieux prisonnier, lui annonce que le ministre est venu de Séville pour faire une enquête. Léonora l'envoie protester auprès de lui de l'innocence de Florestan. Marcellina promet de rendre ce service à Fedele, mais non sans chanter préalablement avec lui un assez long *duetto* dans lequel elle exprime sa tendresse et lui sa reconnaissance. Après son départ, Florestan demande quelle est cette jeune fille : « Une femme abusée par mon sexe menteur ! » répond Léonora. — Les époux expriment leurs sentiments d'anxiété et de tendresse, en un petit *duetto* en *mi bémol*. Léonora veut s'éloigner pour aller aux nouvelles, Florestan la retient. Le *finale* amène dans la prison Don Fernand, précédé par Rocco. Ce qui est en dialogue dans l'opéra de Gaveaux est ici en récit. Don Fernand sait tout, il vient féliciter les époux et fait détacher les fers de Florestan. Septuor avec Pizarro, Marcellina, Giacchino. Premier ensemble dans lequel chacun prend conscience de la situation, où les méprises

se dévoilent, puis un passage en *ré* dans lequel le ministre prononce la condamnation du gouverneur ; enfin, après divers épisodes, un dernier ensemble à quatre temps en *mi bémol*, de carrure très marquée, exprime les sentiments de joie de tous les personnages.

Cette longue partition est intéressante comme spécimen de l'opéra-concert. Les rythmes heureux, les ritournelles agréables n'y manquent pas ; parfois une *aria* débute par deux ou quatre mesures d'un *andante* ou d'un *larghetto* bien dessiné, mais aussitôt surviennent dans le chant les vocalises, dans l'orchestre les traits de violon, les gargouillardes de flûte, les formules italiennes d'accompagnement les plus contraires à l'émotion dramatique, de sorte que ce sujet lugubre devient presque un opéra-bouffe. Il est traité selon les règles de l'opéra italien avec, à chaque instant, des ensembles qui retardent la marche de l'action dans les moments les plus pathétiques, des *finale* qui rassemblent arbitrairement tous les personnages, tandis que des épisodes intéressants et lyriques comme le chœur des prisonniers, que Beethoven a emprunté à l'opéra de Gaveaux, ne trouvent aucune place dans ce cadre conventionnel. Aussi

lorsqu'on a parcouru cette *Léonora* de Paër, goûte-t-on toute la saveur d'ironie du mot de Beethoven à l'auteur, si tant est qu'il ait été prononcé [1] : « Mon cher Paër, votre opéra me plaît; il faut absolument que je le mette en musique ! »

Le maître a fait colliger par l'arrangeur allemand tout ce qui, dans le texte français et l'adaptation italienne, pouvait fournir des éléments lyriques; il a traité librement en duos scéniques des situations négligées par ses prédécesseurs, qu'il a exhumées du dialogue français ou du *recitativo secco ;*

1. Malheureusement, la légende est mensongère. En effet, on a vu plus haut à quelle date *Léonora* fut jouée pour la première fois au théâtre de Dresde (3 octobre 1804). Or, on sait que c'est à la fin de 1804 que Sonnleithner et Beethoven commencèrent à arrêter le plan de *Fidelio*. Thayer affirme même que le librettiste avait déjà pensé à choisir la pièce de Bouilly, avant que *Léonora* eût été jouée à Dresde. Le succès de l'opéra de Paër n'aurait fait que rendre son choix encore plus définitif. Thayer dit bien que Paër, à cette époque, passa à Vienne, venant de Dresde et se rendant en Italie où on l'appelait pour monter ses œuvres récentes, mais il ne semble pas que sa *Léonora* ait été jouée à la fin de 1804 à l'Opéra de Vienne. L'*Allgemeine musikalische Zeitung* des années 1804 et 1805 ne fait du reste aucune mention de cette prétendue représentation au sortir de laquelle Beethoven aurait prononcé le mot célèbre. J'en conclus qu'il est faux et que Beethoven s'est contenté, comme le dit Schindler, de se mettre à l'œuvre, sans redouter la comparaison avec ses prédécesseurs.

il a exprimé tout le pathétique de la donnée imaginée par Bouilly et a su prêter à ses personnages les accents de vérité, de terreur, de pitié, d'émotion et de tendresse qui, encore aujourd'hui, les font vivre devant nous sur le théâtre. La musiquette du chanteur-compositeur français et la musique légère et facile du maître parmesan, de l'Italien à la mode, étaient œuvres éminemment périssables auprès du monument que son génie dramatique a élevé. Aussi la postérité l'a-t-elle absous du mauvais tour qu'il a innocemment joué à l'infortuné Paër.

LES « LIEDER » DE WEBER [1]

Pour beaucoup de personnes mal informées, l'histoire du *Lied* allemand commence à Schubert. Il semble ainsi que Schubert soit un novateur qui ait créé de toutes pièces une forme de l'art lyrique, alors qu'il n'a fait que la perfectionner, grâce à sa sensibilité particulière et à sa fertilité mélodique. Cependant, sans remonter à Reichardt et à Himmel, ni même à Mozart, Beethoven et Weber avaient précédé Schubert dans la composition de *Lieder*.

1. D'après le catalogue de W. Jähns, le livre de Max Maria von Weber sur son père, l'édition critique des *Lieder* de Weber en deux volumes, par Jähns, chez Schlesinger, de Berlin, et les éditions originales que la Bibliothèque du Conservatoire possède pour la plupart. Quelques-uns des recueils proviennent des legs de Berlioz.

Ceux de Weber sont peu connus en France, actuellement du moins, car, quelques années après la mort du maître, au moment de sa grande vogue, plusieurs avaient déjà pénétré chez nous ; mais la divulgation de ceux de Schubert, l'engouement pour les *Plaintes de la jeune fille*, la *Sérénade, la Religieuse, la Truite*, leur opposa tout d'abord une concurrence redoutable. Plus tard, quand l'évolution du goût amena les mélomanes français à délaisser les formes italiennes pour l'art allemand, Schumann conquit la faveur des délicats par son art plus raffiné, ses élans plus passionnés, ses harmonies plus neuves. Lorsqu'on se décida à traduire quelques-uns des *Lieder* de Weber, — je dirai plus loin comment et par qui cette version fut opérée, — Schumann occupait la place d'honneur dans toutes les bibliothèques musicales. Ses précurseurs étaient déjà délaissés. Schubert a repris son rang légitime dans nos admirations ; Weber est encore injustement oublié et méconnu sous cet aspect de son génie [1].

1. Dans son livre récent : *Schubert et le Lied*, Mme Gallet accorde à Weber à peine cinq lignes vagues qui prouvent que l'auteur n'a jamais lu les *Lieder* de ce maître.

Webert a écrit des *Lieder* à toutes les époques de sa vie ; la plupart ont été réunis en recueils de son vivant, mais l'ordre des numéros d'œuvre de ces recueils n'est nullement en rapport avec la chronologie. D'ailleurs, comme Schumann, il débuta par des compositions instrumentales, il n'employa les voix que dans ses opéras de jeunesse. On cite comme une exception *Die Kerze*, qui fut composée à Hambourg, pendant le voyage que Weber fit avec son père dans l'Allemagne du Nord, en 1802. C'est dans ce voyage qu'il revit pour la première fois la petite ville d'Eutin, sa patrie [1] et fut présenté au poète Henri Voss, dont il mit en musique quelques pièces de vers. *Die Kerze* est citée dans le catalogue thématique de Jähns, mais le manuscrit est perdu. On suppose que ce *Lied* avait été édité chez Bœhme, à Hambourg, dont le magasin et le fonds musical furent détruits dans le grand incendie de 1842. Le *Lied : Entfliehet schnell von mir*, de 1803, est inédit. Le suivant : *Ich sah sie hingesunken*, écrit en 1804,

1. J'ai décrit cette ville et la région qui l'entoure dans : *le Pays natal de Carl Maria de Weber : Eutin* (*Guide musical* du 12 janvier 1902), article reproduit dans mes *Cités d'Allemagne*, 1 vol. in-8°, 1902, Fasquelle.

est perdu, comme ceux que Weber improvisait en ce temps-là pour ses compagnons d'étude et de plaisir, à Vienne, tandis qu'il suivait les leçons de l'abbé Vogler. C'est à ce maître que Weber dut son initiation à la connaissance du *Lied* populaire, c'est grâce à lui qu'il en étudia l'essence mélodique et harmonique, dont il sut si bien s'inspirer par la suite. En s'accompagnant de la guitare, il chantait ses mélodies d'une très jolie voix que détruisit bientôt l'accident de Breslau.

Liebeszauber, avec accompagnement de guitare, fut écrit à Stuttgart, en 1807, alors que Weber était secrétaire du duc Louis de Wurtemberg. Ce n'est qu'une simple chansonnette humoristique : *Mädel, schau' mir ins Gesicht !* (Madelon, regarde-moi en face, ne cligne pas tes yeux fripons !) dit l'amoureux. En des couplets nombreux, d'un tour assez banal, il détaille avec malice les charmes et proclame le pouvoir de la belle.

Cette période du séjour à Stuttgart fut féconde en *Lieder*, pour plusieurs raisons. D'abord, Weber y menait une existence agitée, plus favorable à la composition de brèves pièces vocales qu'à celle d'œuvres de longue haleine. Ensuite, il s'était lié avec des journalistes et des poètes qui lui offrirent

des textes à mettre en musique. C'est ainsi que Hiemer, l'auteur du livret de *Sylvana*, lui fit les paroles de *Damon et Chloé*, idylle qui fut appelée aussi l'*Heure du berger* (1810), du *Wiegenlied* : *Schlaf, Herzenssöhnchen !* la plus célèbre des berceuses de Weber. Sur des vers anacréontiques de Reinbeck, Weber compose *An den Mond* (A la lune) et la romance de Laura : *Süsse Ahnung dehnt den Busen*[1] (Un doux pressentiment oppresse ma poitrine). Le bibliothécaire Lehr, qui lui ouvrit l'accès de la Bibliothèque royale de Stuttgart et contribua ainsi à compléter l'instruction littéraire du compositeur, assez négligée pendant son adolescence, eut l'honneur de voir certaines de ses poésies associées aux mélodies de Weber : *Er an Sie* (Lui à elle), *Meine Farben* (Mes couleurs), toutes deux écrites en 1808, à Ludwigsburg, enfin un *Trinklied* (Chanson à boire) noté à Stuttgart en 1809[2] et dont le manuscrit est perdu.

1. Voici le texte complet : *Romance de Laura*, tirée du récit de Giovanni Altieri, publié dans les *Winterblüthen* de Reinbeck. Elle fut éditée pour la première fois par Hofmeister, à Leipsick, avec *An den Mond* et deux airs de *Abu-Hassan*.

2. Jähns en cite quelques mesures dans son catalogue.

A la période de Stuttgart se rattache celle des séjours à Mannheim, où Weber fit la connaissance de son homonyme, le savant théoricien Gottfried Weber ; à Darmstadt, où il se remit à suivre les leçons de l'abbé Vogler, avec son ami Gansbacher et Meyerbeer pour condisciples, et des excursions à Heidelberg, Bamberg, Aschaffenburg, etc. C'est à Mannheim, en 1810, qu'il écrit l'*Adieu de l'artiste* (*Des Künstler's Abschied*) sur des vers d'Al. de Dusch [1], beau-frère de Gottfried Weber, violoncelliste amateur à qui sont dédiées les rares compositions de Weber pour violoncelle et qui, avec les deux Weber et Meyerbeer, avait fondé une « Société harmonique » dans le genre de celle que Schumann, plus tard, créera à Leipsick avec des émules et des musicographes.

A cette période appartiennent quelques-uns des plus beaux *Lieder* de Weber : la célèbre *Sérénade*, sur des vers de Baggesen (1809), qui n'a pas été réunie en recueil, *Klage* (Plainte), *Was zieht zum deinem Zauberkreise ? — Meine Lieder, meine*

1. Celui-ci avait composé des paroles qui faisaient allusion au prochain départ de Weber. Il en éprouvait de la tristesse, car il avait le pressentiment qu'il ne reverrait pas son ami, et c'est ce qui arriva.

Sänge (1808), *Die Zeit* (le Temps) (1810) sur lesquels je reviendrai plus loin. A cette période aussi appartiennent quelques-uns des *Volkslieder* (par exemple *Das Röschen*), qui devaient devenir l'un des titres de gloire de Weber par leur succès populaire et leur diffusion rapide. En même temps qu'il exprime en ces courtes pièces l'essence mélodique allemande et le *Gemüth* de ses compatriotes, il s'exerce aussi au pastiche de l'écriture vocale italienne, avec des *canzonette*, des *arie* de concert ou des *duetti* à vocalises comme il en composera une série à Munich, en 1811 [1]. Il agrémente d'une série de *Volkslieder* une pièce de Kotzebue : *Der arme Minnesänger*, jouée à Munich le 9 juin 1811.

Parti de Munich le 1er décembre suivant, Weber entreprend avec le célèbre clarinettiste Baërmann une tournée de concerts qui le mène à Prague, à Dresde, à Leipsick, où il se lie avec le musicographe Rochlitz, qui, outre les paroles de la cantate : *Der Erste Ton* (le Premier Son), lui fournira, entre autres textes poétiques, la ballade : *Es*

1. On en trouvera la liste dans les ouvrages cités et dans le catalogue de ma notice sur Weber (Collection des *Musiciens célèbres*) 1 br. in-8°. Laurens, 1906.

stürmt auf der Flur ; à Weimar, où il fit la connaissance de l'acteur Aug. Wolff, l'auteur futur de *Preciosa*, dont il deviendra le collaborateur. Astreint à des improvisations journalières, pendant son séjour à Gotha, chez le duc Léopold-Émile-Auguste de Saxe-Gotha, mélomane insatiable, il fit surtout de la musique instrumentale, mais, dans le temps qu'il passa ensuite à Berlin (d'avril à septembre 1812), il composa toute une série de *Lieder* à une ou plusieurs voix. Parmi les premiers, le sonnet : *Du liebes, holdes süsses Wesen*, le *Lebensansicht* : *Frei und froh*, et *In der Berge Riesenschatten*. Les œuvres chorales de cette époque comptent au nombre des meilleures productions de l'artiste. Ce sont le *Lenz erwacht*, à six voix, le *Turnierbankett* (la Bannière du tournoi) pour deux chœurs d'hommes à quatre voix, destiné au *Liedertafel* de Zelter ; le *Kriegseid* (Serment guerrier) pour chœurs d'hommes et harmonie militaire, qui fut exécuté au mois d'août par les soldats de la brigade de Brandebourg, et d'autres *Lieder* à plusieurs voix : *Heisse stille Liebe*, pour deux ténors et basse, et le *Schwäbisches Tanzlied*, à quatre voix.

Weber aimait beaucoup Berlin. Il était parvenu

non sans obstacles, à y faire représenter sa chère *Sylvana*, il y recevait l'hospitalité dans la famille de Meyerbeer[1], il y avait noué des amitiés littéraires et artistiques qui lui manquèrent par la suite. Aussi, lorsqu'il fut arrivé à Prague, en janvier 1813, pour prendre, sur la demande du directeur Liebich, l'emploi de *Kapellmeister* à l'Opéra allemand, écrivit-il, en souvenir de cet heureux séjour, son *Lied* : *Sind es Schmerzen, sind es Freude ?*

Pendant les années passées à Prague, Weber fut extraordinairement occupé par ses fonctions de directeur de la musique et par ses amours avec la danseuse Brunetti, puis avec la chanteuse Carolina Brandt, qu'il devait épouser en 1817. Il écrit deux de ses sonates de piano, la série de *Leyer und Schwert* (Lyre et Glaive) et la cantate pour soli, chœurs et orchestre : *Kampf und Sieg* (1815). Cette période comprend cependant : *Unbefangenheit, Reigen* et le *Minnelied* sur des vers de Voss, la ballade de Rochlitz : *Lebenslied*, *Gebet um die Geliebte*, *Mein Verlangen*, *Der Jüngling und die Spröde* (le Jeune homme et la Prude).

1. L'un de ses recueils : *Deutsche Lieder* (op. 30) est dédié à Mme Amélie Beer, la mère de Meyerbeer.

Au temps de son séjour à Dresde (1819-1826), Weber écrit ses grandes œuvres dramatiques, des cantates, deux messes, ses plus célèbres pièces pour piano, un trio pour flûte, violoncelle et piano, — son meilleur essai de musique de chambre. Dans cette époque de production sans trêve, alternant avec les soins du répertoire et les besognes de *kapellmeister*, il se repose de ses travaux par la composition de nombreuses pièces vocales, très courtes pour la plupart (aussi en note-t-il parfois plusieurs dans une journée), il fournit à ses éditeurs des recueils de *Volkslieder* à une ou plusieurs voix, qui sont publiés presque aussitôt.

C'est sur des textes populaires anonymes qu'il écrit ces *Lieder*, mais il a recours aussi à des poètes plus notoires. De Frédéric Kind, qui lui avait tracé le livret du *Freischütz*, il voulait faire un collaborateur attitré, car il lui demanda les paroles de plusieurs de ses cantates de circonstance ; il devait composer avec lui d'autres opéras : un *Alcindor* qui resta inachevé, un *Cid*. Quelques-uns de ces projets auraient vraisemblablement reçu leur exécution, si le poète ne s'était pas brouillé avec le musicien pour la question des droits d'auteur du *Freischütz*. Néanmoins, Weber mit en

musique plusieurs poésies de Kind : *Das Veilchen im Thale* (1817), qui devint célèbre en Allemagne, le *Lied der Hirtin* (Chant de pastoure) ; il rythma en boléro des couplets : *Almanzor et Zaïde* pour une pièce de Kind : *Das Nachtlager in Granada* (le Gîte à Grenade), introduisit dans une autre pièce du même auteur une ballade : *Das Licht im Thale*, improvisa d'une plume légère cette charmante petite bluette : *Bach, Echo und Kuss* pour l'idylle de Kind : *Der Abend am Waldbrunnen* (1818).

C'est généralement pendant ses villégiatures d'été à Hosterwitz, près Pillnitz sur l'Elbe, quand le théâtre lui laisse des vacances, qu'il travaille le mieux. C'est devant son jardin qu'il écrit : *Rosen im Haare* (Des roses dans les cheveux), *Abendsegen* (Bénédiction du soir), *Trost* (Consolation), un noël : *Sehnsucht, La Jeune Fille au perce-neige*, un chef-d'œuvre. Sur les vers d'un poète oublié aujourd'hui, qui fut recteur de gymnase à Breslau, Kannegiesser. il compose plusieurs *Lieder* à quatre voix d'hommes : *Gute Nacht, Freiheitslied, Ermunterung* (Réveil) qui, avec le *Schlummerlied* (paroles de Castelli)[1], figureront

1. *Schlummerlied* est encore une berceuse en 3/4 en *ré*,

dans le recueil op. 80 ; il produit encore deux petites pièces à une voix : *Der Harfner* (perdue) et l'*Elfenlied* qui, dès 1819, fait pressentir par son harmonie imitiative et par la légèreté délicate de l'accompagnement[1], les fins et gracieux chœurs dansés d'*Obéron*, évocateurs du monde des elfes. Ces délicieuses pages d'*Obéron*, c'est dans les plus cruelles souffrances que Weber les écrivait. Il réservait pour elle ses dernières forces. Aussi, dans ses deux dernières années, ne produisit-il que deux chœurs guerriers, une mélodie sur une poésie tirée de *Lalla Rookh*, que lui arracha, en la payant très cher, une actrice anglaise, Miss Stephens, et dont le compositeur ne parvint même pas à noter l'accompagnement. En 1824, ce fut sur les instances répétées de Ferdinand de Cussy, qui s'était chargé de négocier la commande d'un opéra pour Paris et qui échoua dans sa négociation, que Weber consentit à tracer quelques me-

sans accompagnement : *Sohn der Ruhe, sinke nieder.*

1. On peut rapprocher de ce *Lied* délicat celui des *Freien Sänger* (les Chanteurs en liberté), qui, avec son sautillement d'oiseau, ses réponses voletantes au piano, est réussi comme harmonie imitative. Il a comme pendant : *Die gefangenen Sänger* (Les Chanteurs captifs). Tous deux sont de 1816.

sures sur les paroles du diplomate : *Elle était simple et gentillette*. Cette romance n'a rien de remarquable en elle-même, sauf que c'est la seule musique écrite par Weber sur un texte français et qu'il a, pour l'écrire, volontairement ou non, cherché à imiter la facture des romances françaises de l'Empire et de la Restauration [1].

Je ne reprends pas dans cet historique les *Dix chants écossais* de 1825, la tâche confiée à Weber par l'éditeur Thompson, d'Édimbourg, se bornant à l'harmonisation et à l'arrangement pour piano, flûte, violon et violoncelle de mélodies populaires en Écosse. Je laisserai de côté aussi les *arie* avec accompagnement d'orchestre, les *canzonette* et les *duetti* écrits sur des paroles italiennes. Bien que ces airs soient d'une forme plus vocale, bien que, dans les duos, Weber prodigue les tierces et les sixtes, leur facture dissimule à peine sa personnalité mélodique, ses *coulés* favoris de deux en deux notes diatoniques, ses appogiatures, ses rythmes parfois heurtés, ses coupes de théâtre, ses

1. La bibliothèque du Conservatoire en possède une édition française, publiée par Meissonnier, sous ce titre : *Du moins, je la voyais*. La première page du morceau est reproduite dans ma notice sur Weber.

réponses d'orchestre au piano, ses harmonies caractéristiques du style allemand. Le dernier *duetto* (*Se il mio ben*) est à remarquer sous ce rapport : un gai *rondo* à deux voix succède à une introduction *andante* d'une jolie couleur poétique, avec des harmonies toutes modernes.

Les *Lieder* de Weber peuvent être classés en plusieurs catégories, d'après leur caractère : romances sentimentales, chansons humoristiques, pièces populaires, chants dramatisés.

Weber a rarement célébré le vin, l'amour, les belles sur le mode anacréontique. Cependant, on trouve dans son œuvre des chansons à boire : *Die Lethe des Lebens*, par exemple, et un *Persisches Lied*. Ses pièces vocales ont pour thème habituel l'amour, ses joies et ses tristesses. Les données poétiques de ces mélodies sentimentales sont assez peu variées, car Weber accepte ou choisit pour sujets des œuvres de versificateurs médiocres, oubliés aujourd'hui, Baggesen, Fœrster, Müchler, Kannegiesser, des amateurs comme le comte W. de Lœwenstein-Wertheim, Clotilde de Nostiz-Jankendorf ou même un prince mélomane, le duc Émile-Léopold-Auguste de Saxe-Gotha.

Si le thème poétique de ses inspirations mélodiques est souvent banal, la forme de ses chants est naïve, simplette, candide, brève surtout ; quelques-uns n'ont que neuf ou dix mesures (*Schmerz*, par exemple), mais à ces *timbres* s'ajuste un nombre de couplets qui atteint parfois sept ou huit. Aussi les périodes sont-elles symétriques. Les *Lieder* ont des accompagnements faciles, souvent pour guitare, accords plaqués, arpèges élémentaires, ritournelle, refrain. Telle est la coupe de la *Sérénade*, de *Gebet um die Geliebte*, *Liebesglühen*, *Es stürmt auf der Flur*, *Das Veilchen*, *Der Sänger und der Maler*. Lorsque l'idée coulée dans ce moule est heureuse, Weber produit un petit chef-d'œuvre de fraîcheur mélodique, de naturel, de spontanéité et c'est le *Wiegenlied*, le *Minnelied*, sur des vers de Voss, qui a l'élégance des *Lieder* norvégiens, ou le *Liebeslied : Ich hab' mir eins erwählet*, dont le tour annonce celui du chœur des jeunes filles dans le *Freischütz*, avec une grâce plus tendre, car le musicien semble y avoir exprimé l'affection que lui inspirait sa fiancée, Carolina Brandt. *Herzchen*, *mein Schätzchen* égale en délicatesse certains *Lieder* de Schumann sur des vers de Heine.

Ces deux derniers *Lieder* ont tout à fait le caractère populaire. Ils me serviront de transition pour parler des *Volkslieder* proprement dits. Dans ce genre de la chanson populaire, auquel l'avait initié son maître, l'abbé Vogler, Weber a produit de vrais chefs-d'œuvre, il a trouvé des inspirations d'une franchise caractéristique, tout à fait adéquates au lyrisme germanique, par exemple dans : *Ich sah ein Röschen*. Le petit Fritz, *Der Kleine Fritz*, se lamente, dans sa naïveté d'enfant, de n'avoir pas un *Liebchen*, une petite amie, tandis qu'un amoureux triomphant proclame : *Mein Schätzerl ist hübsch* en rythme de tyrolienne. Un autre envoie de loin son salut à ce qu'il aime (*Liebesgruss aus der Ferne*). Un *allegretto* à 3/8 dit les charmes du muguet (*Maienblümlein*). La pastoure, en son chant naïf (*Lied der Hirtin*), célèbre le printemps qui naît. Les meilleurs peut-être de ces pastiches du style populaire furent le *Bettlerlied* (Chanson de mendiant) en dialecte de la Haute-Bavière [1], qui a l'allure d'une tyrolienne, et les quatre *Lieder* qu'il introduisit dans une pièce

1. Composé en 1812 et non en 1811, comme semble le dire ma notice.

de Kotzebue[1], *Der arme Minnesänger :* le chaleureux *Uber die Berge, mit Ungestüm*, le chant de baryton avec chœur : *Umringt von Mutherfüllten Heere* et le délicat : *Lass mich schlummern, Herzlein, schweige*, dont l'accompagnement entrecoupé simule les battements du cœur, effet réaliste que Weber avait employé déjà dans un trio d'*Abu-Hassan*.

Ce genre du *Volkslied*, c'est souvent sous la forme polyphonique qu'il l'a traité, pour chœur mixte ou chœur à trois ou quatre voix d'hommes. Tel est le cas du *Schwäbisches Tanzlied*[2], chœur dansé d'une rythmique amusante et caractéristique des joies allemandes, de l'*Abschied* : *O Berlin, ich muss dich lassen !*(écrit dans le jargon des ouvriers de Berlin), du *Mailied* à deux voix : *Trariro !* du *Lied* à trois voix plein de gaieté : *Ei, ei, ei ! wie scheint der Mond so hell !* et du chœur à quatre voix d'hommes : *Gute Nacht*, de 1819.

1. L'un des quatre : *Rase, Sturmwind*, qui n'a que quelques mesures, est resté inédit.

2. Composé en 1812 et publié chez Schlesinger, à Berlin. Le texte, en dialecte bavarois, est tiré du recueil de *Volkslieder* allemands de Bushing et von der Hagen.

Le tour jovial de ces dernier *Lieder* m'amène à parler de l'humour de Weber. Dans sa musique instrumentale, les *rondos* et les *finale* révèlent l'influence des spirituels *rondos* de Haydn et de Mozart. Toute question d'influence artistique mise à part, il y avait dans le naturel de Weber un grand fonds de bouffonnerie. Je pourrais donner comme exemple de ses facéties l'histoire du chien qu'il avait à Darmstadt (il l'avait nommé *Mamsell*; aussi, lorsqu'il l'appelait par son nom sur les places désertes de la provinciale petite ville, toutes les jeunes filles se mettaient à la fenêtre, croyant qu'il s'agissait d'elles) ou celle des gamineries peu protocolaires qu'il s'était permises vis-à-vis du roi Frédéric de Würtemberg et qu'il expia d'une disgrâce. La correspondance de Weber, ses écrits littéraires, son essai d'autobiographie, sont remplis de plaisanteries plus ou moins fines. C'est donc à tort que le romantisme l'a travesti en élégiaque, en musicien du rêve et de la mélancolie. A cause de l'accent profond et mystérieux de certaines de ses inspirations et surtout en raison de sa maladie et de sa fin prématurée, on en fit un Millevoye musical, un poitrinaire à la Chopin. Ceux qui le voyaient sous cet aspect n'avaient pas

remarqué que, dans le *Freischütz*, la partie sentimentale est doublée d'une partie humoristique : la rieuse Annette s'oppose à la rêveuse Agathe, la marche des paysans est burlesquement parodiée sur une marche populaire bohème, les couplets de Kilian et le chœur de dérision, la chanson à boire de Kaspar, les ariettes d'Annette, autant de morceaux d'un caractère alerte, vif et gai. Dans *Obéron*, il y a des pages de véritable opéra-comique. L'auteur d'*Euryanthe* est aussi celui de *Preciosa*, partition pleine de verve, d'une couleur espagnole, et des *Trois Pinto* dont les seuls fragments composés sont un chef-d'œuvre d'esprit. Auparavant, il avait créé le rôle bouffon de Krips dans *Sylvana* et signé cette charmante petite opérette turque : *Abu-Hassan*.

Le meilleur morceau de cette partition est un chœur de créanciers harcelant un débiteur négligent. Si leur expression d'impatience est aussi énergiquement exprimée, c'est que Weber avait passé par les mêmes tracas qu'Abu-Hassan ; il s'est moqué spirituellement du rôle que ses dettes lui avaient fait jouer. En 1808, son goût pour le burlesque lui avait inspiré le *Komisches musikalisches Sendschreiben*, missive musicale bouffonne, adres-

sée par *Krautsalat* (Weber) à *Rapunzell* (le *Kapellmeister* de Stuttgart, Danzi) et comprenant un *allegro agitato*, suivi d'un *adagio* et de deux mouvements plus vifs ornés de vocalises, sur un texte mélangé d'allemand et d'italien, qu'émaillent des calembours. En 1810, à Stuttgart, il improvisait des charges d'atelier dans lesquelles sa maîtresse, Margarethe Lang, remplissait les rôles d'hommes et lui Weber, les rôles de femmes ; elle était Antoine et lui Cléopâtre ! En 1815, à Prague, il intercala deux airs bouffes dans *Énée travesti*, *Singspied* burlesque d'Anton Fischer : un *Lied* pour baryton avec chœur et un *Tanzlied* à deux voix, chanté par Énée et Didon. Berlioz, s'il avait connu cette irrévérence de Weber envers sa chère *Énéide*, n'eût-il pas crié au scandale ?

Rien d'étonnant dès lors à ce que cette disposition native se soit traduite dans le tour humoristique de certains *Lieder* de Weber ; par exemple, dans la chansonnette : *Mädel, schau' mir ins Gesicht !* dans le *Trinklied* : *le Léthé de la vie*, dans *Wunsch und Entsagung* (Désir et Renoncement), dans plusieurs des *Volkslieder* (op. 54 et 64) : *Die Fromme Magd* (la Pieuse Fille), *Alte*

Weiber (Vieilles Femmes), qui a une ritournelle de *Ländler*, *Weine nur nicht*, qui est rythmée en valse. *An sie* (A elle) et *Gelahrtheit* (Érudition) sont de caractère ironique. Ce dernier semble avoir fourni à Ernest Reyer le modèle des couplets bouffes de Mouck dans *la Statue*.

Parmi les *Lieder* humoristiques à plusieurs voix, le *Quodlibet*, avec son double rythme à 2/4 et à 6/8 et sa vocalisation par groupes de deux notes diatoniques en coulés, l'une des caractéristiques du style de Weber, est un des plus réussis. Dans les *Lieder* de ce genre à une voix, la palme revient à *Reigen*[1]. C'est, sur un poème de Voss, un petit tableau en raccourci d'une kermesse dans les pays de l'Allemagne du Nord ; c'est, sur un rythme de polka plein de verve, la description des joies qu'un amoureux s'en promet en compagnie de sa fiancée, avec ce refrain baroque : *Dudelduidelduidum*, suivi d'une ritournelle criarde en laquelle, dans un but de réalisme, le musicien a diésé certaines notes qui devraient être *bécarres*, pour rendre le grincement faux des crincrins des

1. Terme intraduisible ; c'est le nom d'une danse populaire avec chant usitée en Allemagne aux fêtes dansantes du printemps et de l'été.

ménétriers. De cette composition prodigieusement vivante, l'auteur a tiré une *Écossaise*[1] pour Brunetti, le danseur du théâtre de Prague dont la femme fut aimée de Weber.

Deux de ces *Lieder* humoristiques appartiennent à une œuvre aujourd'hui délaissée, bien à tort, car elle est des plus intéressantes ; c'est le recueil de quatre mélodies intitulé : *Die vier Temperamente bei dem Verluste der Geliebten* (les Quatre tempéraments devant la perte de la bien-aimée). Sur des poésies de Gubitz, Weber a essayé de caractériser musicalement *Der Leichtmüthige*, l'amant léger qui, abandonné, court allégrement vers d'autres amourettes, *Der Gleichmüthige*, l'indifférent qui se console en douze mesures amusantes par le naturel de la déclamation. Les couplets du premier ont une vivacité désinvolte qui rappelle la sémillante ariette d'Annette dans le *Freischütz*. Les autres tempéraments sont *Der Schwermüthige* (le Mélancolique) et *Der Liebewüthige* (le Colérique). Les strophes en *ré bémol* dans lesquelles le premier pleure son infortune ont un accent poignant ; la recherche de

1. Il est arrivé plusieurs fois à Weber d'employer les thèmes de ses *Lieder* dans sa musique instrumentale.

l'harmonie et la variété des formes de l'accompagnement font pressentir Schumann. La colère du second s'exprime dans un *allegro furioso* en *ut* mineur, où passe comme une réminiscence de l'air de Pizarre dans *Fidelio*.

Ces quatre morceaux de genre forment un recueil contrasté qui atteste les aptitudes dramatiques du compositeur.

Weber, en effet, était surtout un musicien dramatique. Fils et frère de directeurs de théâtre, il avait passé son enfance dans les coulisses; il fut *kapellmeister* au théâtre de Breslau, à l'Opéra-Alle and de Prague, puis à celui de Dresde. S'il n'a pas écrit davantage pour la scène, la difficulté de trouver des livrets dans sa jeunesse l'en a seule empêché. Aussi une grande partie de ses pièces vocales ont-elles la forme dramatique, les unes parce qu'elles furent composées pour être intercalées dans des drames, des comédies[1] ou même des

1. Outre les titres déjà cités, on peut mentionner : *Was stürmt auf die Haide herauf?* ballade pour le drame de Reinbeck : *Kampf der Gefühle*, de 1815 ; la romance pour *Diane de Poitiers* de Castelli : *Ein König einst gefangen sass ;* le chœur dansé : *In Provence blüht die Liebe*, écrit en 1818 pour une pièce de Th. Hell et replacé plus tard dans *Preciosa*, etc.

opéras[1], les autres tout simplement parce que son instinct le portait à élargir, à rendre plus mouvementée, plus émouvante la forme du *Lied*. Ce sont, à mon avis, les plus belles et les plus neuves qu'il ait écrites.

Déjà, *Umsonst*, qui date de la jeunesse de Weber (1802) (En vain j'ai renoncé à l'attrayant amour), *Lied* très court, des plus naïfs comme écriture, est à deux mouvements, l'un à quatre temps, en *ut* mineur, l'autre en *ut* majeur à 6/8. Parmi les plus anciens, *Wiedersehn* (1804)[2], *andante* à 3/8 en *la bémol*, qui débute avec simplicité, se transforme, suivant les phases d'une apparition, à mesure que les souvenirs de la femme aimée la rendent présente aux yeux de l'amant dont elle hante la rêverie. *Ich denke dein* (Je pense à toi), sur un poème de Matheson, beaucoup moins original comme idée, est conçu dans une forme libre et variée, dépourvue de carrure. Dans *Er an Sie*,

1. Air pour *Hélène* de Méhul, air pour *Lodoiska* de Cherubini, etc.

2. Qu'il ne faut pas confondre avec *Wiedersehen : Um Rettung bietet ein güldnes Geschmeide*, romance en *si bémol* mineur, écrite à Berlin en 1812 pour le duc Aug. de Saxe-Gotha, publiée en 1826 en supplément à *Polyhymnia*, et plus tard, dans les œuvres posthumes de Weber, chez Peters.

le début de chaque strophe est identique, mais le *milieu* comporte des modifications harmoniques et des modulations qui varient selon le sujet de la strophe. *Der Jüngling und die Spröde* est traité en dialogue : *Er* (le Jeune homme) interroge et *Sie* (Elle, la Prude) répond. *Rapsodie* (poésie de Haug) n'est guère que de la déclamation récitative.

Dans *Meine Farben*, — M. Gehrmann l'a observé [1], — « les longues pauses intercalées entre la question et la réponse, le petit récitatif de la fin, sur ces paroles : *Und dann noch eine*, les modifications du mouvement par des *ritardando* et des silences, montrent la tendance de Weber vers l'expression dramatique ». J'ajoute que les trois couplets ne présentent même pas un contour mélodique identique. Il en est de même dans les strophes de *Klage : Ein steter Kampf ist unser Leben* (Notre vie n'est qu'un combat), d'un accent profond, composées à l'époque où Weber était tombé en disgrâce pour une remarque satirique sur le roi de Würtemberg. L'énergie de l'expression est encore accentuée par la réponse du piano

1. *Carl Maria von Weber*, 1 vol. in-8° dans la série des *Berühmte Musiker*, 1899, Berlin.

en accords serrés et vigoureux. Le *Lied* : *Was zieht zu deinem Zauberkreise* (Qu'est-ce qui m'attire sous ton charme ?) exprime mélodiquement deux sentiments différents : c'est l'interrogation d'un cœur qui cherche à se soustraire au charme de l'aimée et s'avoue qu'il ne peut y parvenir. Cette mélodie est celle que Weber, au dire de sa veuve, chantait de l'accent le plus passionné.

« Weber, dit M. Gehrmann, fut le premier à modifier le thème de ses romances, à en varier le *milieu*, même dans les *Lieder* à couplets. » Il en cite plusieurs exemples, entre autres : *Meine Lieder, meine Sänge*, en lequel non seulement les inflexions de la ligne vocale sont altérées suivant le sens et la prosodie des paroles, mais dont l'accompagnement diffère selon les strophes. Le bel *arioso* : *Sind es Schmerzen, sind es Freude ?* comporte une observation analogue. Les modulations par lesquelles passe le chant le rendent très expressif. On a dit que Weber en improvisa les paroles pour exprimer le regret qu'il éprouvait en 1812 de quitter ses amis de Berlin. D'après Jähns, c'est sur ce canevas qu'auraient été rythmés les vers de L. Tieck. A lire ce *Lied*, on serait persuadé du contraire.

Unbefangenheit : *Frage mich immer, fragest umsonst* (Interroge-moi, tu le fais en vain) est d'une liberté d'allures encore plus marquée. Comme déclamation, comme harmonie, comme sentiment intime et dramatique en même temps, Weber n'a rien écrit de plus poignant que *Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen* (La Jeune Fille au Perce-neige), dont la seconde période, dite dans un ton et sur un accompagnement différents, a l'accent des plus belles pièces vocales de Schubert. Il ne faut pas oublier, en effet, que si, dès 1820, Schubert avait écrit plus de deux cents *Lieder* (quelques-uns des plus célèbres : *la Religieuse, la Fileuse, le Roi des Aulnes, l'Adieu, les Plaintes de la jeune fille*, datent de 1815-1816), aucun n'était gravé. Mais, comme la réputation du jeune compositeur était déjà faite, Weber avait peut-être eu, notamment à Prague et à Vienne, l'occasion d'entendre chanter, d'après des copies manuscrites, quelques-uns de ces *Lieder* destinés à devenir célèbres.

Ce qui appartient bien en propre à Weber, c'est l'accent des chants guerriers de *Leyer und Schwert*. On sait dans quelles conditions il fut amené à

composer cette œuvre. Il s'était rendu à Berlin dans l'été de 1814 ; il trouva la capitale prussienne dans l'exaltation des victoires remportées sur Napoléon. Son patriotisme sincère prit feu à l'enthousiasme ambiant. Les poésies de Th. Kœrner, le poète-soldat tué pendant la guerre de la Délivrance[1], lui inspirèrent des mélodies ardentes, qui, devenues célèbres du jour au lendemain, furent répétées dans toute l'Allemagne et rendirent illustre le nom de Weber.

Il avait écrit d'abord l'éclatante fanfare vocale dite *la Chasse de Lützow*, puis l'énergique *Schwertlied* (Chant de l'épée) ; il termina le cycle à Prague, d'octobre à décembre 1814. Les autres chœurs : *Männer und Buben* (les Hommes et les Enfants), qui comprend deux mouvements contrastés d'une expression saisissante, le solennel *adagio* de la *Prière avant la bataille*, le *Reiterlied* (Chant du cavalier), refrain de boute-selle animé, le *Trinklied vor der Schlacht* (Chanson à boire), simple phrase de récit, forment l'op. 41. Dans le second recueil (op. 42) sont réunis quatre *Lieder* pour voix seule,

1. Au *Kœrner-Museum*, de Dresde, on conserve un certain nombre de souvenirs de son collaborateur, Carl Maria von Weber.

chacun d'un caractère distinct. Le premier, c'est la *Prière pendant la bataille*, invocation au Dieu des combats planant sur une sorte de symphonie au lointain. Il est inconcevable qu'un morceau aussi large, aussi grandiose, ne tente aucun chanteur français ou allemand. Il faut observer cependant que la partie de piano, avec ses bouillonnements de triples croches et ses arpèges descriptifs, dont la sonorité doit rester le plus souvent étouffée, est très difficile. Mais il en est autrement dans *Abschied vom Leben* (Adieu à la vie du mourant). Ici l'accompagnement est fort simple : accords plaqués, scandant les phrases du récit : *Die Wunde brennt*, batteries soutenant l'essor du chant, qui part du ton de *la* majeur pour expirer dans celui d'*ut* majeur, après avoir passé par des modulations pathétiques. Dans cette page, Weber s'est peut-être souvenu de l'apothéose d'*Egmont* de Beethoven.

Les commentateurs font remarquer la difficulté que présentait l'adaptation d'une mélodie vocale à une poésie conçue dans la forme du sonnet[1]. Au contraire, *Trost* (Consolation après l'armis-

1. Weber a traité cette forme une autre fois sur les vers de Streckfuss : *Du liebes, holdes, süsses Wesen.*

tice) est traité en couplets très réguliers et fortement rythmés. Dans *Mein Vaterland*, chacune des six strophes commence par une interrogation : *Où est la patrie du chanteur ?* — *Comment s'appelle la patrie du chanteur ?* — *Que pleure la patrie du chanteur ?* — *A qui fait appel la patrie du chanteur ?* — *Que veut la patrie du chanteur ?* — *Qu'espère la patrie du chanteur ?* Si le début et la cadence restent identiques, les réponses sont diversifiées par le rythme, les modulations et les inflexions mélodiques. Les plus chaleureusement expressives sont la troisième et la cinquième strophes.

A ces deux recueils (op. 41, 42), dédiés à la princesse royale de Prusse, qui furent vendus douze louis d'or à l'éditeur Schlesinger, le compositeur, deux ans plus tard, en ajouta un troisième intitulé : *Bei der Musik des Prinzen Ludwigs Ferdinands* (op. 43). Sur le poème de Kœrner à la mémoire du prince royal de Prusse, Louis-Ferdinand, tué au combat de Saalfeld en 1806, Weber adapta des airs tirés des compositions musicales du défunt, en les reliant par des transitions et des passages de son invention. Sur la partition, sa collaboration se révèle par les initiales : C. M.,

tandis que les inspirations de l'altesse royale se reconnaissent aux lettres P. L. et quelque peu aussi à la différence qui distingue la musique d'amateur de celle d'un maître.

Dans ses dernières années, avec le *Freiheitslied* (1819), le *Husarenlied* (1822), le *Reiterlied : Hinaus, zum blutigen Strauss !* et la *Schützenweihe : Hœrnerschall, Ueberfall*, de 1825, Weber revint à la forme des *Lieder* pour voix d'hommes, fortement rythmés, mâles et d'allures guerrières, qui avaient fait le succès des chœurs de *Leyer und Schwert*. Lorsque Weber vint à Paris, en 1826, on ne lui en voulut pas en France d'avoir exalté l'ardeur des Allemands à la revanche, ni d'avoir célébré dans *Kampf und Sieg*[1] « l'anéantissement de l'ennemi en 1815 à Waterloo et Belle-Alliance ». On ne devait mêler le patriotisme à la question d'art qu'après 1870, à propos de R. Wagner.

Deux choses ont nui à la gloire des *Lieder* de Weber : d'abord, la timidité de la forme, le plus souvent très simpliste et qui a été dépassée par ses

1. En outre, Weber avait écrit deux airs avec orchestre pour *Lieb und Versöhnen* ou *la Bataille de Leipsick*, pièce patriotique de Gubitz (octobre 1815).

successeurs, Schubert, Schumann, Robert Franz et J. Brahms, pour ne parler que des morts, et aussi le peu d'intérêt et de variété des pièces de vers qu'il mit en musique. Weber associait ses mélodies à des œuvres d'obscurs rimeurs, tandis que Schubert et Schumann choisissaient celles des plus grands poètes de l'Allemagne : Gœthe, Schiller, Uhland, Rückert, Chamisso, Heine. Toutefois, M. Gehrmann fait observer que Weber eut recours parfois à des vers de vrais poètes : Herder, Schenkendorff, L. Tieck, Bürger, Voss et Kœrner, et il n'eut pas à s'en repentir, car ils lui ont inspiré ses plus beaux chants.

Ce qui en a empêché la diffusion en France, c'est l'absence ou la défectuosité des traductions. Au temps de la grande vogue de Weber, c'est-à-dire peu d'années après sa mort, Bélanger avait commencé à traduire quelques-uns de ses *Lieder*, mais il ne choisit pas, naturellement, les plus originaux. Un sieur Parmentier, je ne sais en quelle année, fit de la *Berceuse* une *Sérénade*. Il trouva une émule en V. Wilder, qui exerça sur les mélodies de Weber cette industrie de traducteur fantaisiste dont les drames de Wagner eurent tant à souffrir par la suite. D'abord, il publia douze

mélodies de Weber chez Escudier[1], puis un recueil de trente mélodies et *duetti* chez Heugel. Dans ce dernier sont compris la romance de *Preciosa : Bois profonds*, la *Prière pendant la bataille* (de *Lyre et Glaive*), les *canzonette : Ah! dove siete* (Chastes étoiles) ; *Ninfe se liete* (Blondes ondines), *Ch'io mai vi possa* (Si Dieu m'avait donné des ailes!) ; les *duetti : Mille volte* (les Aveux), *Va, ti consola* (les Adieux), *Se il mio ben* (Confidences)[2].

1. J'ai eu beaucoup de peine à identifier ces mélodies, les paroles allemandes étant supprimées et les titres changés. En voici la liste : *le Calme dans la tempête* (*Es stürmt auf der Flur*) ; *Loin de toi que j'aime* (*In der Berge Riesenschatten*) ; *Chanson de mai*, à deux voix (*Trariro !*) ; *Ballade* (*Heimlicher Liebe Pein*) ; *Chanson à boire* (*Gelahrtheit*) ; *le Chêne* (*das Veilchen*) ; *Ne le dis pas !* (*Herzchen, mein Schätzchen*) ; *Rose* (*Weine, weine nur nicht !*) ; *Pastorale* (*Lied der Hirtin*) ; *Aubade* (*Lass mich schlummern*) ; *Chanson de la mariée*, à deux voix (*Quodlibet*) ; *Berceuse* (*Wiegenlied*). Quelques-unes sont transposées.

2. La table de ce recueil comprend, outre *le Chêne*, la *Ballade* et la *Chanson de mai*, déjà édités ailleurs, les pièces suivantes : *Est-ce un songe ?* (*Sind es Schmerzen ?*) ; *Je pense à toi* (*Ich denke dein*) ; *Salut matinal* (*Mein Verlangen*) ; *Lamento* (*Klage*) ; *le Perce-Neige* (*Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen*) ; *Si tu voulais* (*An sie*) ; *la Veuve philosophe* (*Der Leichtmüthige*) ; *Désespérance* (*Der Schwermüthige*) ; *Mes trois couleurs* (*Meine Farben*) ; *Priez, petits enfants !* (*Abendsegen*) ; *Noël* (*Sehnsucht*) ; *Kermesse* (*Reigen*) ; *Si j'étais roi* (*Du liebes, holdes, süsses Wesen*) ;

Ce qu'il y a d'extraordinaire dans Wilder, c'est que non seulement il ne se donne pas la peine de traduire exactement les paroles, mais il change les titres et fausse même le sens des morceaux. Ainsi, de *Weine nur nicht !* chansonnette légère et moqueuse, il fait une romance sentimentale intitulée *Rose ;* le *Quodlibet*, une des facéties musicales les plus malicieuses de Weber, il le travestit en *Chanson de la Mariée*, avec ce refrain : *Prépare ta couronne de fleurs d'oranger !* La *Sérénade* de Baggesen devient, grâce à lui, l'*Aubade du fiancé*, le *Lied von Clotilde*, une berceuse non pour enfants, mais pour un « pauvre cœur lassé ». *Mein Verlangen* = Salut matinal ; *Sind es Schmerzen* = Est-ce un songe ? Devinez quel titre Wilder a donné à *Das Veilchen* (la Violette) ?... *Le Chêne !* Sachons-lui gré de n'avoir pas choisi le Cèdre du Liban. De la suite des *Quatre tempéraments*, il en extrait deux, *Der Schwermüthige* (Désespérance) et *Der Leichtmüthige*. Mais ce tempérament, qui est celui d'un jeune fat, de par son bon plaisir,

le Portrait (*Der Sänger und der Mahler*) ; *Dormez, mon pauvre cœur !* (*Lied von Clotilde*) ; *Vision* (*Wiedersehen*) ; *le Zéphir et le Ruisseau* (*Bach, Echo und Kuss*) ; *Avril* (*Uber die Berge, mit Ungestüm*) ; *Ma blanche bien-aimée* (*Liebeslied*) ; *Aubade du fiancé* (*Sérénade*).

change de sexe et s'appelle ici : *La Veuve philosophe.*

Ces pratiques n'ont rien de surprenant de la part d'un homme qui avait concouru à la fantastique adaptation de *Sylvana* opérée pour le Théâtre-Lyrique de l'Athénée, en 1872, avec l'aide du chef d'orchestre Constantin. Je sortirais du sujet de cet article en racontant le mélodrame saugrenu que Mestépès substitua au naïf et baroque livret allemand. Le tort de Wilder fut de se prêter au bouleversement de la partition : on l'amputa de quatre morceaux pour les remplacer par sept autres tirés de diverses œuvres de Weber. Ainsi, le chœur (n° 12) des pauvres du village n'est autre qu'un *Lied* de 1812 pour deux ténors et basse : *An eine Freundin.* Les couplets de Rodolphe, c'est le *Bettlerlied* transposé. A Zina, personnage de soubrette de leur invention, les auteurs ont attribué la tyrolienne : *Mein Schätzerl ist hübsch* et le *Schwäbisches Tanzlied.* Le quatrième acte fut corsé d'un chœur de bûcherons (n° 20), tiré d'un délicieux sextette à 3/8 de *Natur und Liebe*, cantate de Weber, et d'un *arioso* de Rodolphe. Sous les paroles que Wilder ajusta à ce *cantabile* : *Pardonne-moi, ma bonne et sainte mère !* j'ai re-

connu avec stupeur : *Die Wunde brennt*, de l'*Adieu à la vie*.

S'indigner de ces tripatouillages. A quoi bon ? La Rochefoucauld a écrit : « L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu. » Admettons que cette contribution forcée levée sur les *Lieder* de Weber par le traducteur soit un hommage rendu au charme et au naturel de ces mélodies. Au surplus, les compatriotes du compositeur en ont fait autant. Je pourrais en donner la preuve en ce qui concerne la même *Sylvana* et aussi pour *les Trois Pinto*, l'opéra bouffe inachevé de Weber, terminé par Gustave Mahler avec des emprunts au catalogue du maître.

Toute traduction s'expose à dénaturer soit la poésie, soit la musique (j'ai fait assez souvent cette démonstration, pour n'avoir pas à y revenir). L'habitude récente prise par les chanteurs étrangers de nous faire entendre les *Lieder* dans leur langue originale permettrait de suppléer à l'absence et à la défectuosité des traductions. Malheureusement ces artistes recherchent avant tout le succès. Aux pièces les plus célèbres de Beethoven, de Schubert ou de Schumann, ils adjoignent les mélodies des compositeurs à la mode : Brahms, R. Strauss,

Hugo Wolff. Les interprètes allemands eux-mêmes négligent donc celles de Weber. Ils ne paraissent pas se douter de la valeur de ce qu'ils méprisent et des applaudissements qui accueilleraient la révélation des meilleurs *Lieder* du maître.

L'UNIQUE OPÉRA DE ROBERT SCHUMANN

En France, la *Genoveva* de Schumann était fort peu connue avant que M. Eugène d'Harcourt eût songé à en donner une audition au concert[1]. L'œuvre n'était pas traduite, le *Dictionnaire lyrique*, si erroné d'ailleurs, de Félix Clément, ne la mentionnait même pas parmi les opéras joués à l'étranger. De la légende de Geneviève de Brabant[2], la plupart des Parisiens n'avaient vu d'autre adaptation scénique que celle d'Hector Crémieux,

1. Le 16 décembre 1894, à la salle d'Harcourt, édifiée à ses frais rue Rochechouart et démolie depuis lors. Le texte avait été traduit par MM. Eug. d'Harcourt et Ch. Grandmougin. Des fragments importants de l'opéra furent chantés par MM. Vergnet, Auguez, Mlle El. Blanc.

2. Et non de sainte Geneviève, ainsi qu'on l'a imprimé par erreur.

Tréfeu et J. Offenbach, qui en a ridiculisé la donnée.

On sait que Schumann suivit une sorte de progression dans la formation de son talent et la pratique de son art. Il se contenta pendant longtemps de composer des pièces pour piano ; puis son amour pour Clara Wieck développa le lyrisme de sa nature et il écrivit une quantité de *Lieder*. L'ambition lui vint ensuite de s'essayer à traiter les formes les plus élevées de la musique, le quatuor, le quintette, la symphonie, la cantate pour soli et chœur avec *le Paradis et la Péri*. Il se peut que le succès de cette œuvre dans les concerts l'ait incité à se tourner vers le drame lyrique, qui, jusque-là, semblait l'avoir laissé indifférent [1].

C'est en 1840 que Schumann commença à chercher des plans d'ouvrages dramatiques, nous dit l'un de ses biographes, Abert [2]. En 1842, il écrivait à Kossmaly : « Savez-vous quelle est actuellement ma prière matin et soir ? Un opéra allemand. Il y a là à créer ». D'après Wasiliewsky, on

1. Cependant, en 1830, Schumann avait pensé à traiter en opéra le sujet de *Hamlet*.

2. *Schumann*, dans la série des *Berühmte Musiker*, Berlin. Éd. Harmonie.

a relevé sur ses carnets, 23 citations de poèmes ou de drames célèbres dans lesquels il cherchait un sujet d'opéra, entre autres *Abailard et Héloïse*, *Marie Stuart*, *Sakuntala*, *Faust*, *Till Eulenspiegel*, *Hermann et Dorothée* de Gœthe, qu'il voulait traiter en *Singspiel* (c'est-à-dire avec mélange de dialogue). Robert Griepenkerl lui avait envoyé un livret relatif à la légende du *Roi Arthus*. Schumann passa en revue *Wilhelm Meister* et *l'Odyssée*, les deux *Mazeppa* de Byron et de Slowacki et plusieurs tragédies de Fr. Hebbel : *Judith*, *Marie-Magdeleine* et *Geneviève*.

Parmi ces divers sujets, deux sont remarquables en ceci qu'à la même époque, ils préoccupaient R. Wagner; c'étaient le poème allemand des *Niebelungen* et la *Dispute des chanteurs à la Wartburg*. Lorsque Wagner eut fait représenter au théâtre royal de Dresde son *Tannhäuser*, Schumann dut abandonner ce dernier projet et le déplaisir qu'il en éprouva n'est peut-être pas étranger au jugement sévère qu'il porta d'abord sur la partition de Wagner dans sa correspondance avec Mendelssohn. Mais, après l'audition du *Tannhäuser* au théâtre, il ne tarda pas à revenir sur son jugement et il en fit l'aveu très loyalement.

Après trois ou quatre ans de recherches et d'hésitation, Schumann prit subitement son parti. La lecture qu'il fit en 1847 d'un drame de Fr. Hebbel, intitulé *Genoveva*, excita en lui un tel enthousiasme qu'il voulut en tirer, ainsi que d'un poème de Tieck sur la même donnée, l'esquisse d'un drame lyrique. Il persuada à un jeune peintre saxon, qui était aussi poète, Robert Reinicke [1], de tracer le scénario. Celui-ci s'y montra disposé, à condition de suivre de plus près la légende.

Reinicke soumit à Schumann deux projets. Dans l'un, le bannissement de Geneviève était traité avec développement et devenait le point de départ d'une action ultérieure. Le compositeur n'en voulut pas, prétendant que le 4e acte contînt à la fois le châtiment infligé à Geneviève et sa délivrance.

Bien que Reinicke cherchât à s'accommoder à la fantaisie de Schumann, celui-ci n'était jamais satisfait de son collaborateur. Aussi, après l'achèvement des deux premiers actes, écrivit-il à Hebbel pour le prier de venir à son aide. Le livre d'Hermann Erler, *Vie de Schumann d'après sa corres-*

1. Reinicke avait aussi trouvé un livret pour F. Hiller sur le sujet de Conradin de Hohenstaufen. R. Wagner parle de lui, à propos des soirées de Hiller à Dresde, dans *Ma vie* (3 vol. in-8°, Paris, 1911-12).

pondance, nous a conservé le texte de la lettre[1] où il exposait avec déférence sa requête au dramaturge. Le musicien jugeait le livret de Reinicke trop sentimental, sans force dramatique et disait « ne savoir et ne pouvoir trouver de musique sur de pareilles tirades ». Hebbel vint à Dresde à la fin de juillet 1847[2], mais il refusa de se charger de la besogne. Schumann, qui avait lassé son collaborateur, dut lui-même se mettre à l'œuvre et écrire son libretto. Reinicke, dont l'esquisse avait été abandonnée, exigea que le poème portât cette indication : *D'après Tieck et Hebbel.*

Malgré l'abandon de ses deux collaborateurs, Schumann s'imaginait, par ses seuls moyens, avoir mis au jour un drame tiré de la vie même.

1. Elle est du 14 mai 1847. On la trouve aussi, ainsi que les suivantes, dans le recueil de Jansen : *R. Schumann's Briefe* (*Neue folge*), et dans les *Lettres choisies de Robert Schumann*, traduites par Mme Crémieux (1 vol. in-18, Paris, 1912, Fischbacher).

2. La lettre du 28 juin 1847 à Hebbel fait allusion à ce voyage. « Au fond, écrit le compositeur, cela vaut mieux ainsi, parce qu'il est plus facile de se comprendre verbalement que par écrit. » D'après le *Grove's Dictionary of Music*, Hebbel, bien qu'ayant décliné l'offre de remanier le livret de Schumann, conserva son estime au musicien. Il lui dédia même son drame : *Michel-Ange*, et accepta la dédicace du *Nachtlied* (op. 108).

Quant à la composition musicale de l'œuvre, elle s'échelonne sur les années 1847 et 1848 (esquisse de l'ouverture du 1er au 5 avril 1847, premier acte du 26 décembre au 3 janvier 1848, second, du 21 janvier au 4 février, troisième du 24 février au 3 mai, quatrième du 15 au 27 juin). Puis il en entreprit l'instrumentation, avec des interruptions, car il menait de front la composition de plusieurs autres ouvrages, entre autres celle des *Scènes de Faust*.

Dès l'achèvement de son esquisse, Schumann écrivait à ses amis de Leipsick, J. Rietz, le *kapellmeister* du théâtre, Ferdinand David, Reinicke, Verhulst, en vue de savoir s'il pouvait espérer faire accepter *Genoveva* par le directeur de la scène locale. Mais il avait eu soin d'en faire faire deux copies dont l'une était destinée à l'Opéra de Dresde. Nous savons par les Mémoires de Wagner qu'invité par Schumann à entendre la lecture du poème de *Genoveva*, il s'était permis des critiques dont l'auteur se montra froissé. « Tout en resta là », conclut l'auteur de *Ma Vie*, mais il ne donne aucun renseignement sur la présentation de la partition de Schumann au Théâtre royal de Dresde. D'après Erler, Schumann aurait éprouvé un vif regret de ne pas

obtenir que *Genoveva* fût donnée dans la capitale saxonne. « A la vérité, R. Wagner, — alors *Kapellmeister*, — exprima l'avis que le Théâtre royal tirerait honneur et profit de cette représentation, mais comme une telle opinion n'a de conséquences pratiques que si la représentation s'effectue dans un délai rapproché, — ce qui n'eut pas lieu, — le compositeur n'était pas sans motifs d'être froissé. »

Schumann avait donc soumis son manuscrit à la fois aux directeurs des théâtres de Dresde et de Leipsick. Ni l'un ni l'autre ne se hâtant de répondre, il entra en pourparlers avec Schindelmeisser, le *kapellmeister* du théâtre de Francfort. Il lui écrivait qu'il céderait tous ses droits d'auteur à la direction pour la modique somme de 20 *louis d'or*, lui donnait tous renseignements utiles sur la contexture de l'ouvrage, la durée de l'exécution, les études qu'il exigeait[1]. Ces pourparlers n'aboutirent pas. Le théâtre de Leipzick songeait cependant à monter *Genoveva ;* en juin 1849, le directeur Wirsing invitait l'auteur à venir le plus tôt possible à Leipsick pour présider aux études de son opéra. Mais celui-ci s'excusait de ne pouvoir quitter Dresde à ce moment, la délivrance

1. Lettres des 12 novembre et 25 décembre 1848.

de sa femme étant proche. Le 6 juillet, Schumann annonçait à Rietz l'accouchement de Clara et son intention de se rendre bientôt à Leipsick. A ce moment il était question de jouer *Genoveva* en août; mais à la fin du mois, le compositeur était résolu à remettre la représentation à l'hiver suivant.

A l'automne, il se croyait sûr d'être joué en février 1850 à Leipsick; il en faisait part à plusieurs de ses amis. En même temps, il entrait en correspondance avec Henri Dorn, son ancien professeur de contrepoint, devenu directeur de la musique à l'Opéra de Berlin, et lui proposait sa partition. Cette négociation ne réussit pas mieux que celles entreprises avec les directions de Leipsick et de Francfort. La première berna l'artiste de faux-fuyants, d'atermoiements [1], si bien que l'hiver de 1849-50 passa sans que l'œuvre eût paru sur la scène. Schumann après avoir songé à intenter un procès à Wirseng, « pour violation de la foi jurée » (ses amis parvinrent à le faire renoncer à cette idée), fut donc réduit, au mois de mai 1850, à se faire son propre impresario.

1. Au début de 1850, il écrivait à Hærtel que son opéra serait joué au printemps : « Mais qui n'aime mieux, en mai, aller au grand air ? »

Le journal intime de Clara Schumann, publié par Litzmann[1], nous offre des renseignements sur la mise en scène de *Genoveva*. Les répétitions de chant commencèrent au théâtre le 22 mai. Clara accompagnait au piano. La première répétition d'orchestre eut lieu le 23, la première répétition avec les chœurs et les solistes le 7 juin, la répétition générale le 24. Des musiciens professionnels, des compositeurs célèbres y avaient été admis : Ferd. Hiller, Moscheles, Niels Gade, Hauptmann, Louis Spohr, qui était venu de Cassel dans le courant de juin. L'auteur de *Faust* avait assisté à plusieurs répétitions, mais il ne put rester jusqu'au jour de la première représentation, fixée au 25 juin. Ce jour-là cependant, le couple Schumann reçut la visite d'adieu de Spohr qui déclara *Genoveva* un ouvrage « rempli d'imagination et d'une vie splendide », rapporte la femme du compositeur.

Cette « première », bien que donnée en été, le 25 juin, avait attiré au théâtre de nombreux amis du compositeur, des artistes tels que Liszt, Meyerbeer, Ferd. Hiller. D'après Erler, on n'applaudit

1. *Clara Schumann nach seinen Tagebüchern und Briefen*, 2 vol. in-8°.

que l'ouverture[1] et les fins d'actes. Selon Clara Schumann, les artistes firent effort pour soutenir l'œuvre, mais il y eut un petit désarroi au 3e acte par suite d'un incident de mise en scène. Les deux derniers actes se ressentirent de cet incident. Les interprètes étaient Brassin, père du célèbre pianiste, dans le rôle de Siegfried ; le ténor Wiedemann (Golo) ; Mlle Caroline Meyer, qui avait une voix agréable, jouait le personnage de Geneviève et Mme Gunther-Bachmann se fit applaudir dans celui de Margarethe. L'exécution vocale fut convenable, les chœurs et l'orchestre, dirigés par Schumann bons, le succès modéré. Cependant, à la fin de la représentation, le compositeur fut rappelé deux fois et couronné de lauriers. Mais cet hommage à un artiste de talent, rendu par un public ami, n'avait en soi, pas grande signification.

A la seconde représentation, dit Clara Schumann, tout marcha mieux, le jeu des chanteurs fut plus assuré. Le soir de la troisième, donnée

1. Elle avait été exécutée sous la direction de l'auteur et applaudie le 25 février 1850, au *Gewandhaus* de Leipsick, dans un concert donné au profit de la Caisse des pensions.

sous la direction de J. Rietz, la salle était pleine. Les artistes furent rappelés deux fois ; Schumann, réclamé par les cris des spectateurs, dut paraître en redingote, il n'avait pas endossé son frac. Dans leur ignorance des choses du théâtre, Schumann et sa femme prirent tout d'abord ces témoignages de sympathie pour un succès. Rentrés le 10 juillet à Dresde, la lecture des articles de journaux vint les tirer de leur illusion.

L'insuccès de *Genoveva* s'explique par des raisons diverses ; les unes tiennent à l'absurdité du livret, les autres à la nature même de la musique.

Le poème est traité avec une grande naïveté. L'invasion de la France par les Maures commande au comte palatin Siegfried et à ses vassaux de prendre les armes pour la défense de la chrétienté. Au moment de partir, Siegfried confie sa femme à son écuyer Golo, qui aime en secret Geneviève. Celui-ci voudrait suivre son maître à l'armée, mais sa mère Margarethe, qui a été chassée du château par Siegfried, pour se venger du comte, conseille à Golo de séduire sa souveraine. Golo déclare son amour, il est repoussé, mais sa per-

fidie fait tomber les soupçons sur l'intendant Drago qui est tué par les valets. Ceux-ci emprisonnent Geneviève comme adultère.

Pendant ce temps, Margarethe s'est rendue à Strasbourg, auprès de Siegfried qui revient de la guerre, blessé, pour le soigner, en réalité avec l'intention de l'empoisonner. Elle n'y a pas réussi, mais par une autre perfidie, elle l'invite à regarder dans un miroir magique qui lui montre, faussement, sa femme infidèle. Furibond, Siegfried se rue contre le miroir et le brise d'un coup d'épée. Derrière le miroir mis en pièces, le spectre de Drago, injustement tué pour un crime qu'il n'a pas commis, apparaît à la sorcière et la menace du châtiment céleste. En effet, les flammes la poursuivent.

...Par l'ordre de Golo, Geneviève a été conduite dans un désert. Le hasard d'une chasse y amène Siegfried. Au moment où elle va être mise à mort, il a appris l'innocence de sa femme, implore son pardon et la ramène en triomphe au château.

Les biographes de Schumann les plus favorables à ce compositeur, sont d'accord pour censurer le livret qu'il a élaboré, mais la critique la plus acerbe est celle qu'exprime R. Wagner au tome X

de ses *Gesammelte Schriften* (pp. 222-223). « Quand Schumann s'occupa du sujet de *Genoveva*, aucune représentation de ma part ne put le dissuader d'adopter la niaise disposition de son malheureux troisième acte, et cela par suite de la conviction que je voulais anéantir ses effets les plus grandioses. Car il avait comme but un opéra « allemand, chaste et pur, mélangé cependant de piquantes apparences d'impudicité sur lesquelles tranchaient les rudesses et les trivialités du second *finale* ». Il ajoute que la scène choquante et pénible par laquelle se termine le troisième acte du *Bal masqué* d'Auber lui a fait plus tard l'effet « d'une sanglante épigramme contre la lourde brutalité du chaste effet allemand. Et cependant la merveille, c'est que je n'ai jamais entendu à ce sujet la moindre plainte, tant l'Allemand sait énergiquement se rendre maître de son impression première lorsqu'il veut opposer un artiste — par exemple Schumann, — à un autre, c'est-à-dire moi ! »

Wagner a raison. Rien n'est plus choquant que cette fin du second acte. On y voit Geneviève sommée par ses valets de laisser visiter sa chambre où Golo a fait entrer, par un stratagème, Drago,

dénoncé comme l'amant de la femme de Siegfried et aussitôt occis par Balthasar sans avoir pu dire un mot pour sa défense, puis la comtesse, supposée adultère, mise en prison par ses serviteurs, sans que Golo, qui est censé son chevalier, s'interpose. J'imagine qu'au moyen âge, une dame noble, gouvernante d'un domaine en l'absence de son mari, n'aurait pas toléré cette inquisition, ni cette émeute et que, sans un ordre formel du seigneur, ses vassaux n'auraient pas osé la faire enfermer dans un cachot.

Quant au troisième acte, je ne partage pas l'avis de Wagner. L'emploi du merveilleux étant admis, la scène du miroir magique était bien imaginée et prêtait à des tableaux pittoresques et favorables à la musique. Elle a d'ailleurs servi l'imagination du compositeur.

Le 14 juillet 1850, la *Gazette musicale* annonçait en ces termes la première représentation de *Genoveva* à Leipsick : « Cet ouvrage, qu'on avait tant prôné d'avance, n'a pas répondu à l'attente du public ; c'est de la musique de concert sans aucune force dramatique. »

Si brève et sommaire que soit cette appréciation tranchante, elle résume assez bien les critiques

qu'en Allemagne et en France a suscitées l'opéra de Schumann. Dans leur biographie, MM. Marcel Mareschal et Louis Schneider ont rapporté quelques-uns des jugements des biographes allemands du maître, Wasiliewsky et Reissmann[1]. Ils ne signalent pas le livre de Abert qui n'est pas moins sévère.

Le compositeur n'a pas su, dit ce dernier, créer des êtres vivants ; du couple pervers, c'est la femme, Margarethe, qui est la mieux caractérisée. Schumann a échoué en ce qui concerne Golo. Wasiliewsky[2] reproche en outre à l'auteur le peu de diversité des rythmes, la prédominance de l'orchestre sur la voix, l'uniformité dans la sentimentalité, l'abandon de l'ancien récitatif. Par contre, cette manière de traiter le récitatif plut à Spohr, parce qu'elle était analogue à celle qu'il avait suivie dans son opéra : *les Croisés*[3], « Schumann faisant progresser l'action sans y introduire des arrêts

1. Cependant celui-ci admet que l'artiste a réussi certaines parties de son œuvre. « Weber seul l'a surpassé dans l'expression d'un chaste amour et de l'héroïsme médiéval, dans le coloris de l'ardeur coupable de Golo. » Il apprécie également le réaliste chœur des guerriers et les scènes de magie au troisième acte.

2. *Schumanniana*, 1 vol. in-8°, Leipsick, 1883.

3. Composé en 1838, joué à l'Opéra de Berlin en 1845.

invraisemblables, ni des répétitions de paroles ». Nous verrons plus loin la conséquence de cette approbation exprimée par Spohr.

A mon avis, la partition de Schumann ne mérite pas les dédains dont elle a été l'objet. Sans doute le sens dramatique manquait à ce musicien, de tempérament si éminemment élégiaque et rêveur ; la couleur en est assez uniforme, l'instrumentation terne et lourde, les contrastes font défaut. L'œuvre contient des parties faibles, mais quel est l'opéra dont le style soit soutenu d'un bout à l'autre ? Il ne faut pas oublier que c'était le premier essai de Schumann dans le genre du drame lyrique et qu'au théâtre surtout, on n'apprend son métier que par la pratique. Si l'accueil du public et de la critique avait été plus encourageant, Schumann aurait peut-être, après quelques tentatives, acquis les qualités objectives qui lui manquaient. N'écrivait-il pas le 3 novembre 1848, après avoir achevé sa partition, à son ami Laurens[1], de Montpellier : « Je compte, dans l'avenir,

1. Edmond Laurens, collaborateur de la *Gazette musicale*, mélomane érudit qui fut en correspondance avec Schumann, Stephen Heller, etc. Il a laissé un fond de musique et de manuscrits assez important à la Bibliothèque de Carpentras.

consacrer mes forces à la musique d'opéra. »

Sans compter parmi les plus remarquables ouvertures de Schumann, celle de *Genoveva* a le mérite d'être satisfaisante sous le rapport du plan et des contrastes. A l'exception d'un dessin rythmique qui exprime le bouillonnement de fureur de Golo sous l'insulte que lui adressera Genoveva, elle n'est pas formée, comme celles de Weber, de thèmes de la partition soudés en mosaïque. Un *andante* pathétique en *ut* mineur, d'un tour beethovénien et d'une vigueur dramatique beaucoup plus accusée que la plupart des scènes de l'œuvre, sert d'introduction à un *allegro* passionné à 4 temps dans lequel Schumann emploie le rythme à double triolet (en noires) qui lui est si cher. Les idées mélodiques y sont d'une touche heureuse et personnelle. Au milieu, intervient une sonnerie de cors, qui fournit un développement mendelssohnien, puis le thème de l'introduction qui symbolise les sombres machinations entre en lutte avec celui de l'innocence qui triomphera finalement, proclamé par les fanfares dans le ton clair d'*ut* majeur.

Le premier acte s'ouvre par un choral religieux en *ré* majeur, largement traité, mais un peu lourd,

auquel succède le récit de l'évêque Hidulfus conviant les guerriers à prendre les armes contre les Sarrazins. Resté seul, Golo déplore de ne pas suivre à la guerre les vassaux du comte Siegfried, époux de Geneviève ; il regrette ses prouesses dans les combats et ses succès de chanteur. Mais aussi pourquoi le mari lui confie-t-il justement la femme qu'il aime ? Dans cette scène et dans la pièce en général, Golo apparaît moins comme un perfide larron d'honneur que comme une sorte de Fortunio énamouré de la femme de son maître, caractère point mauvais, plutôt faible et qui, de lui-même, n'irait pas jusqu'au crime sans les suggestions perverses qu'il va bientôt subir. Il roucoule ici un *Lied* sentimental aux suavités un peu fades, qui fait un contraste de mièvrerie assez maladroit au rôle de traître qu'il jouera par la suite. Le duo d'adieux et de tendresse (en *ré* majeur) des époux est assez banal. Sur le point de partir, le comte fait ses recommandations à Drago ; quant à Golo, il sera l'écuyer de dame Geneviève. L'amoureux pâlit. Les dernières paroles d'adieu s'échangent pendant un double chœur ingénieusement construit sur un rythme martelé, harmonie imitative du mot : *Karl Martell*, « marteau valeureux, ré-

doutable aux païens ! » C'est un des morceaux les plus heureux et les plus originaux de la partition ; le compositeur y emploie avec aisance les formes contrapuntiques, délaissant les figurations de l'harmonie pianistique, trop fréquentes sous sa plume, et il y obtient une belle sonorité.

Au départ de Siegfried, Geneviève, dans son émotion, s'est affaissée sur un banc, presque évanouie. Golo, qui la reçoit dans ses bras, excité par la tendresse des adieux, profite de la solitude pour l'embrasser dans l'obscurité. Elle soupire : « Mon Siegfried ! » Golo lui offre son bras et la reconduit au château. Tandis qu'ils s'éloignent, Margarethe, la nourrice de Golo, autrefois chassée du château, combine des plans de vengeance dont l'instrument sera son fils de lait. Elle est adonnée aux pratiques de la magie ; un rythme sinueux en arpège symbolise en elle la sorcière. Ce thème qui la signale dès son entrée, est traité un peu à la manière d'un *Leitmotiv ;* il reparaîtra avec un caractère de suggestion lorsque, dans la scène du second acte, Golo dira à Geneviève : « N'appelle pas Siegfried, car il est mort ! » et au troisième dans celle du Miroir magique.... Golo revient, avec le remords de son audace. Il reconnaît Margarethe,

blâme son retour ; sa place n'est pas dans cette honnête maison. Elle ricane. — Vertueuse maison, celle où l'écuyer embrasse sa Dame ! — Elle a donc surpris son attitude auprès de Geneviève ? Golo veut d'abord la tuer, puis la chasser. Elle essaie de l'attendrir, dans un duo à 6/8 en *ré*, d'un tour assez banal et pleurnichard, qui se termine par un *allegro* en *si* majeur, plus énergique. Ils font un pacte d'alliance : Margarethe aidera Golo à vaincre la résistance de Geneviève.

Le second acte débute par un *Lied* mélancolique (à 4/4 en *mi* majeur) qui est du bon Schumann et dont le sentiment est d'accord avec la situation : Geneviève, à son rouet, file, solitaire, et regrette l'absent.

Cette rêverie est troublée par de grossiers chants bachiques dans la coulisse. Balthasar, Caspar et d'autres serviteurs festoient au retour de la chasse. Le rythme scandé à 2/4 et les trilles de petite flûte évoquent le souvenir de la chanson à boire du *Freischütz*, mais avec beaucoup moins d'originalité. Arrive Golo ; il annonce une victoire et le prochain retour de Siegfried. Les refrains brutaux des valets l'irritent ; il veut les faire taire. « Qu'importe ! répond Geneviève. Chantez, et nous ne les

entendrons plus ! » Pour lui plaire, Golo dit une *canzonetta* (en *mi* mineur à 3/4) : *Si j'étais petit oiseau*, d'une naïveté un peu bêtasse, mais qui, par son allure « troubadour », ne devait pas déplaire au public saxon de 1850 ; Geneviève mêle sa voix à la sienne. Cette fois encore, Golo s'oublie, enivré d'amour ; il déclare sa flamme, il enlace Geneviève, elle se débat. Duo passionné en *mi* mineur, une des meilleures pages de la partition, d'accent très schumannien et dont la fin, après l'insulte adressée à Golo : *Bâtard !* est fort dramatique. Golo, resté seul, jure de se venger, son monologue rappelle le style de *Manfred*.

Le duo suivant entre Drago et Golo offre peu d'intérêt musical ; il ne sert qu'à préparer la situation qui amène le *finale*. La valetaille soupçonne Geneviève d'être au mieux avec le jeune chapelain. Golo conseille à Drago, pour s'en assurer, de se cacher dans la chambre à coucher de leur Dame. Drago, naïvement, se prend à ce piège. Arrive Margarethe, qui annonce son départ pour Strasbourg où le comte, blessé, s'est arrêté. Sous prétexte de le soigner, elle trouvera le moyen de le faire périr.

Golo sort avec sa mère. Geneviève rentre dans

sa chambre, pousse le verrou et fait sa prière du soir. L'*adagio* (en *si b*, à 3/4) d'une forme très mélodieuse et très libre en même temps, qu'elle chante, a de la grâce, de la fraîcheur et convient au caractère du personnage. A la fin de cet air, l'horloge du château sonne minuit. A cette page d'une douceur un peu sucrée, succède un *finale* d'opéra mouvementé, avec spirales mélodiques dessinées en traits de violons, rythmes hachés. Les valets envahissent la chambre de leur maîtresse, pour rechercher l'amant supposé. C'est Drago qu'ils trouvent. Sans autre débat, Balthasar le tue d'un coup de poignard. Quant à Geneviève, accusée d'adultère, on l'entraîne pour la mettre en prison dans le donjon. La strette du *finale* : *Zum Thurm mit ihr !* est bien lourde.

Le troisième acte, divisé en deux tableaux, se passe à Strasbourg. La première scène entre Siegfried, blessé, et Margarethe, qui s'est introduite dans son auberge pour le soigner, n'offre pas un grand intérêt musical. Le thème de la sorcière y est ingénieusement déformé. Siegfried, revenu à la santé, chante une sorte d'air de bravoure, avec fanfares de trompettes, qui manque d'originalité. Arrive Golo, porteur d'une lettre du chapelain du

château, qui annonce à son seigneur l'infidélité prétendue de Geneviève. Un rythme en triolets mouvementés, qui exprime sans doute la fureur de Siegfried à la lecture de ce message, apparaît dans l'orchestre. Le comte ordonne à Golo de le tuer. — Non, elle d'abord ! — Qu'il retourne au château où le seigneur déshonoré n'ose reparaître, car les valets le montreraient au doigt ! Il confie à Golo son anneau et son épée pour témoigner qu'il est bien l'envoyé du maître. Mais Siegfried se ravise et veut d'abord consulter le miroir magique. Cette scène est construite sur deux idées musicales, le rythme en triolets et un thème tortueux qui peint la jalousie et l'hésitation de Golo. Le premier de ces thèmes jouera un rôle important dans le *finale*.

Le *finale* (dans la chambre de Margarethe) débute par une introduction symphonique mouvementée et d'allure passionnée sur laquelle la sorcière raconte un rêve qu'elle a eu la nuit. On frappe à la porte. C'est le comte et Golo. Ils demandent à consulter le miroir magique. La sorcière fait d'abord quelques façons ; elle remarque le trouble de Golo et le réprimande de sa frayeur. Le comte insiste, elle s'exécute. Le miroir magique offre

d'abord à Siegfried la vision de son château ; Genoveva et Drago conversent amicalement dans la campagne, tandis qu'un invisible chœur de femmes chante, en *ut* majeur [1], les charmes de la nature. Le second tableau qui apparaît dans le miroir (tandis qu'un chœur mixte fait entendre une autre mélodie rythmée à 3 temps, en *mi* majeur) montre le parterre devant le château ; sur un banc, le soir, un peu avant le lever de la lune, Geneviève et Drago sont assis l'un près de l'autre. Siegfried, déjà un peu inquiet, ne veut voir encore dans cet entretien rien de répréhensible : sa femme conserve le maintien d'une dame noble, Drago, celui d'un serviteur. Un troisième tableau vivant, qu'accompagne un chœur en rythme de *scherzo* vif à 2/4 en *la* majeur, est plus suggestif : Geneviève est au lit, dans sa chambre ; entre Drago, elle lui tend la main...

Furieux, Siegfried brise le miroir. Mais, à l'effroi de Margarethe, derrière le miroir brisé, apparaît le spectre de Drago, tué par traîtrise. « Disparais !

1. Dans ce chœur, il est intéressant de remarquer, au membre de phrase : *Liebe singt im Wald und Feld*, une figuration mélodique dont Wagner semble s'être souvenu en écrivant le chant du printemps de la *Walküre*.

s'écrie-t-elle. — En vain, réplique-t-il, tu éprouverais sur moi ton pouvoir ! — Qui t'a envoyé ? — Le Maître ? — Je ne le connais pas. — Tu l'as invoqué et il te commande par ma bouche : fais vite au comte Siegfried l'aveu de ta machination criminelle. Ou d'ici un mois l'échafaud sera dressé pour toi et tu mourras par le feu. — Je me tuerai avant ! — Ne l'essaie pas ! Fusses-tu salamandre aux flammes, ver caché dans la terre, ou de pierre contre le tranchant de l'acier ! » Drago disparaît, les flammes sortent du plancher, enveloppent la sorsière affolée, et la poursuivent... Toute cette scène de l'apparition du spectre est dramatique, expressive dans sa sobriété et fort belle. Musicalement, elle est tracée de main de maître ; la déclamation est juste, les formes symphoniques employées avec habileté et le *finale* progresse vers une conclusion de plus en plus animée, qui se termine par une strette à 3/4 en *ré* mineur.

Malheureusement les mêmes qualités ne se retrouvent pas dans le dernier acte, qui est assez vide d'action et dont les diverses scènes sont longues et traînantes. La meilleure est certainement la première qui, par la situation, rappelle le troisième acte d'*Euryanthe*. Balthasar et Caspar ont

conduit Geneviève dans un lieu solitaire ; elle se plaint de la dureté de la route, elle gémit. Ils lui permettent une halte ; elle se laisse tomber sur un rocher, accablée, tandis que ses deux gardiens chantent un refrain soldatesque. Geneviève se demande si quelque sauveur ne paraîtra pas pour l'arracher à la mort, elle invoque Siegfried. Puis elle aperçoit une croix et adresse une prière à la Vierge. Une clarté rose enveloppe la croix, des voix mystérieuses se font entendre. La malheureuse reprend courage, s'incline devant la miséricorde divine. Cette longue scène se divise, musicalement, en plusieurs fragments : d'abord, quelques phrases gémissantes en *sol* mineur, un chant éploré du cor, passant aux divers timbres de l'orchestre, exprimant le désespoir de Geneviève. La partie animée de cet *arioso*, qui rend la révolte de l'être jeune contre la mort, n'est pas sans valeur dramatique, tandis que la prière proprement dite, adaptée à des vers décasyllabiques, est dite sur un rythme languissant, d'une écriture lourde qui convient mal au théâtre. On entend des pas. Le thème caractérisant la fureur de Golo annonce son retour ; il révèle à Geneviève l'ordre cruel de son époux. Elle ne comprend pas en quoi elle a mérité

la mort. Il lui rappelle sa faute supposée. Elle nie. Lui l'aime toujours, il n'aura donc pas le courage d'exécuter la sentence si elle consent à fuir avec lui. Il la supplie, elle le repousse encore. Alors il appelle les deux gardes, leur remet l'épée du comte et leur dicte l'ordre de tuer Geneviève, puis il s'éloigne.

Les deux gardes demandent à la condamnée si elle a un dernier vœu à formuler. — Qu'on dise à Siegfried, quand il reviendra, qu'elle lui pardonne mais elle est innocente! Ils refusent de la croire. Elle embrasse la croix; ils essaient de l'en arracher quand, au loin, résonnent des cors. Apeurés, les meurtriers se sauvent. Une troupe de chasseurs et de pages apparaît. Siegfried, conduit par Margarethe repentante, se précipite vers sa femme évanouie. Elle revient à elle. Petit duo de tendresse dans les formes mélodiques schumanniennes, mais sans originalité. Siegfried ordonne que l'on sonne les cloches et qu'un prêtre dise l'office pour remercier Dieu de son bonheur. Un cortège se forme, prétexte à morceau d'ensemble en *sol* majeur à deux chœurs, l'un d'allure champêtre et naïve : *Bestreut den Weg mit grünen Mai'n*, sur un rythme à 12/8 assez banal, l'autre, en forme

de choral, de caractère religieux. Ces chœurs alternent, tandis que la scène change et qu'on se retrouve devant le décor de la fin du premier acte. Les vassaux et les valets accourent et s'empressent autour des époux que salue l'évêque Hidulfus, après leurs jours d'épreuve. Il unit leurs mains pour la seconde fois et invoque pour eux la bénédiction d'en haut. Petite scène avec chœur, fanfares, puis chœur général d'allégresse (en *mi* majeur), large et sonore, fêtant l'innocence victorieuse.

En dehors des absurdités de l'action, les défauts que l'on peut reprendre dans *Genoveva* sont : l'abus des formes d'accompagnement pianistiques, la fadeur des phrases mélodiques et le manque de nerf, en général, des récitatifs. Plus d'une fois, la situation évoque le souvenir d'*Euryanthe*, mais la musique n'offre aucun rapport avec l'art de Weber. Schumann, parfois, essaie bien l'emploi des rythmes brisés, bondissants, innovés par Weber, mais il les abandonne bientôt pour revenir a son ronron coutumier d'accompagnement de *Lieder* ou au développement conçu selon les formes de la musique de chambre. Les *Lieder* même qu'il place dans la bouche de Genoveva ou

de Golo ne manquent pas de valeur mélodique, mais ils sont ou trop courts ou trop longs. Schumann n'a pas le sens de la proportion convenable au théâtre, même si l'on tient compte de la coupe libre du chant délivré des entraves de l'*aria* classique.

En ce qui concerne l'harmonie, la partition de *Genoveva*, comme toutes les œuvres du compositeur, est intéressante, mais on le sent beaucoup plus préoccupé d'amener des sonorités curieuses, « amusantes » à l'oreille, des neuvièmes et des onzièmes, de combiner des « retards » ou d'entrelacer d'appogiatures élégantes les enchaînements de septièmes, que de trouver le contraste expressif et saisissant, qui, avec deux accords, donne une sensation dramatique, ce sens que Weber a eu et que Wagner possèdera à un si haut degré. Mais, ces réserves faites, il serait injuste de ne pas reconnaître qu'il y a dans *Genoveva* de fort belles pages, au point de vue purement musical et même parfois au point de vue dramatique.

Schumann, qui avait exprimé, dès 1848, à son ami Laurens de Montpellier, l'intention de « consacrer désormais ses forces à la musique d'opéra », voulut en appeler du jugement de ses compa-

triotes à celui du public de Cassel. Le 27 août 1850, il écrivait à Spohr[1], pour lui demander de monter *Genoveva* au théâtre dont il était le *Musikdirektor*. Il essayait d'expliquer l'insuccès par une maladresse de mise en scène qui, à la première représentation, avait tout embrouillé, mais, dès la seconde, les acteurs s'étaient ressaisis et la troisième avait été plus vivante et mieux accueillie, malgré la médiocrité des décors. On pouvait donc espérer mieux quand « son œuvre serait confiée à des mains de maître ».

Erler, qui donne cette lettre de Schumann dans son ouvrage, ne dit pas quelle fut la réponse de Spohr; il est probable cependant qu'il éluda tout engagement, car on trouve plus loin, à la date du 13 décembre 1852, une nouvelle lettre de Schumann à Spohr, revenant à la charge et faisant allusion aux circonstances politiques défavorables invoquées comme excuse par le *Kapellmeister* de Cassel. *Genoveva* ne fut montrée à Cassel qu'en 1878 et sans aucun succès. Dans l'intervalle elle

1. Schumann se faisait illusion sur la sympathie de Spohr à son égard. Celui-ci dit dans son autobiographie qu'il n'était pas un adepte des compositions de Schumann de lui connues, auxquelles manquait « l'enchaînement d'harmonies mélodieuses ».

avait paru sur la plupart des théâtres d'Allemagne, mais longtemps après la mort de Schumann.

Malgré l'insuccès de *Genoveva*, Schumann, les années suivantes, eut encore quelques velléités dramatiques. En 1852, il revint même à l'idée de faire un opéra des *Niebelungen*. Le 24 juillet, il remerciait Mlle Louise Otto, de Dresde, qui lui avait envoyé un livret sur cette donnée. Au dire de Jansen, ce texte, primitivement destiné au compositeur danois Niels Gade, ravissait Schumann. Il ne put cependant s'en occuper à cause de ses nombreux travaux et du mauvais état de sa santé. Faute de sujets d'opéras, l'artiste se rabattit sur les cantates: la *Vie d'une rose*, poème de Horn, ou les scènes dramatiques pour voix et orchestre telles que la *Malédiction du chanteur* (ballade de Uhland). Avec Richard Pohl comme collaborateur, il pensait écrire pour le concert une Trilogie sur la vie de Luther. Ce vaste projet fut bientôt abandonné.

Enfin, d'après Abert, la composition des ouvertures de *la Fiancée de Messine* et d'*Hermann et Dorothée* serait résultée de projets d'opéras, également abandonnés. *Genoveva* resta ainsi l'unique tentative de Schumann au théâtre; mais si cet

ouvrage me semble avoir été injustement mésestimé, je n'irai pas jusqu'à le mettre au niveau de *Manfred* et des *Scènes de Faust*, plus caractéristiques en ce qui regarde l'existence du sens dramatique chez ce compositeur.

LES DEUX « VAISSEAU-FANTÔME »

On sait, en général, et l'on peut lire, dans toutes les biographies, que Wagner, pendant son premier séjour à Paris, de 1839 à 1842, recommandé par Meyerbeer à Léon Pillet, proposa au directeur de l'Opéra son scénario du *Hollandais volant*, sans parvenir à lui inspirer confiance en son talent de musicien. Séduit par la donnée fantastique du poème, Léon Pillet aurait offert à Wagner de lui acheter ce scénario pour le faire mettre en musique par un autre compositeur. Pressé par le besoin d'argent, rappelé en Allemagne pour assister aux études de *Rienzi*, qui venait d'être reçu au théâtre royal de Dresde, Wagner aurait accepté les 500 fr. offerts par Léon Pillet, et son scénario, disposé en deux actes, par Paul Foucher et Bénédict-Henri

Révoil, mis en musique par Dietsch, fut représenté sous ce titre : *le Vaisseau-Fantôme*, sans succès à l'Opéra [1].

Cette histoire a été divulguée par l'auteur lui-même, d'abord dans son *Esquisse autobiographique* ; ses Mémoires, récemment publiés en Allemagne et à Paris [2], corroborent ses affirmations. A l'appui de sa prétention, le directeur faisait entendre à l'artiste qu'il avait tout intérêt à céder son canevas dont il tirerait un profit immédiat, tandis que son tour, à lui Wagner, d'être joué à l'Opéra, grâce à la protection de Meyerbeer, ne pouvait venir avant quatre ou cinq ans. Dans l'intervalle, il trouverait aisément un autre scénario. Meyerbeer était rentré en Allemagne, Wagner n'avait plus de protecteur ; il se résigna à en

1. Une légende, mise, je crois, en circulation par Catulle Mendès, veut même que Wagner ait assisté à la première représentation de l'ouvrage de son rival et que, faute d'argent pour payer sa place, il ait vendu son chien à un Anglais rencontré dans une gare de chemin de fer. Or, il n'y a qu'un petit inconvénient à cela : c'est que Wagner avait quitté Paris le 6 août 1842, et que l'opéra de Dietsch fut joué le 9 novembre suivant. C'est ainsi que les poètes écrivent l'histoire !

2. Sous ce titre : *Mein Leben*, à Munich, en 2 vol., et *Ma Vie*, à Paris, en 3 vol. in-8°, chez Plon-Nourrit.

passer par ces conditions. Dans ses *Mémoires*, il spécifie même que c'est après une conférence avec Foucher, — à qui le directeur avait communiqué le scénario, — et par l'entremise de Léon Pillet, que l'abandon de ce scénario fut estimé à la somme de 500 francs qui lui fut comptée séance tenante par le caissier du théâtre, « à titre d'avance sur les droits d'auteurs du futur poète ». C'est avec cette somme qu'il aurait fait les frais de son installation à Meudon où, libre de tirer parti de son poème à l'étranger, il traita lui-même son canevas en vers allemands, fit venir un piano et composa sa partition en sept semaines. Puis, après diverses démarches infructueuses, il l'envoya à Meyerbeer, qui la fit recevoir à l'Opéra de Berlin.

Si les choses se passèrent de la sorte, on devrait retrouver trace de ce marché dans les écritures de l'Opéra. Or, dans les archives de ce théâtre, j'ai compulsé les registres de correspondance et de caisse des années 1840 à 1842 sans y trouver trace du nom de Wagner ni de cette avance de 500 fr. déboursée par le caissier. On objectera que ce n'est pas une raison, que ces cuisines de droits d'auteur ne s'affichent pas ouvertement, que la dépense peut se dissimuler dans l'inscription totale au cha-

pitre des gratifications ou des indemnités. C'est très juste, mais, un an à peine après la mort de Wagner, cette histoire de la cession pour 500 francs de la donnée du *Vaisseau-Fantôme*, était infirmée par un article de Ernst Pasqué, publié dans la revue *Nord und Süd* éditée à Stuttgart, en juillet et août 1884.

Venu à Paris en 1880, admis à faire des recherches dans les archives de l'Opéra, alors sous la garde de Théodore de Lajarte, et ne trouvant aucun document de comptabilité relatif à cette cession, Ernst Pasqué alla, sur le conseil de Charles Nuitter, alors archiviste adjoint, rendre visite à Henri Révoil, le seul survivant des deux librettistes du *Vaisseau-Fantôme* de Dietsch, représenté à l'Opéra le 9 novembre 1842. Dans cet article, l'auteur a raconté, avec sa verve de romancier, ses pérégrinations dans Paris, à la recherche d'Henri Révoil, qu'il trouva enfin, cité des Fleurs, à Batignolles. Et voici l'explication qui lui fut donnée :

Ami intime de Léon Pillet, Paul Foucher lui avait, un jour, proposé plusieurs sujets d'opéra sans parvenir à lui en faire agréer un seul. Le directeur lui parla à cette occasion de Richard Wa-

gner, une sorte de « fou entêté, présenté par Meyerbeer, qui l'assaillait de ses opéras impossibles, mais qui lui avait laissé un scénario dont l'idée principale lui paraissait à lui, Pillet, poétique et musicale ». Et il lui proposa de faire de ce scénario un opéra en deux actes. Paul Foucher accepta, mais il ne fit que rimer le *libretto* dont l'action fut imaginée par Henri Révoil. Lorsque Wagner reparut à l'Opéra et demanda des nouvelles de son scénario, Léon Pillet lui apprit qu'il l'avait donné à MM. Paul Foucher et Henri Révoil, pour le traiter suivant le goût français.

Wagner réclama, se prétendit dépouillé. On lui objecta que l'idée même du *Vaisseau-Fantôme* ne lui appartenait pas, puisqu'il l'avait empruntée à une nouvelle de Henri Heine publiée dans *le Salon* ; il n'avait donc subi aucune spoliation. Pour en finir et se débarrasser de l'importun, « Léon Pillet tira de son gousset cinq napoléons » et les donna à Wagner, qui les empocha.

C'était, ajouta H. Révoil, non pas la reconnaissance du droit de propriété du réclamant, mais « une aumône faite au pauvre musicien allemand ». Jamais plus Fouché, ni Révoil n'entendirent parler de leur collaborateur étranger.

Voilà une affirmation bien nette, n'est-il pas vrai ? et qui, publiée sous le nom d'un romancier estimé, dans une revue allemande fort répandue, n'a pas dû passer inaperçue. Il semble donc singulier qu'après cette rectification, le biographe officiel en quelque sorte de Wagner, Glasenapp, et Wagner lui-même, dans ses *Mémoires*, se soient obstinés à maintenir la version des 500 francs d'indemnité payés à l'auteur du *Fliegende Holländer* et versés par le caissier du théâtre. Toutefois, il est bien entendu que je ne me porte pas garant de la sincérité de Révoil, ni de l'authenticité du récit d'Ernst Pasqué. J'expose simplement les deux interprétations des conditions dans lesquelle s'accomplit la prétendue cession. Mais, en outre, j'ai eu la curiosité de comparer l'ouvrage français à l'opéra allemand et de rechercher dans quelle mesure les librettistes Foucher et Révoil se servirent du *scenario* abandonné par R. Wagner.

J'ai pu consulter une série de lettres de Paul Foucher à son collaborateur Henri Révoil, reliées avec le manuscrit autographe du libretto, légué par ce dernier à Ch. Nuitter et conservé à la bibliothèque de l'Opéra. Ces lettres sont, d'ailleurs, malheureusement muettes sur l'origine du scéna-

rio, mais elles nous apprennent qu'il fut lu au directeur de l'Opéra en août 1841 ; la lecture du deuxième acte eut lieu en janvier 1842. La pièce terminée, acceptée par Léon Pillet, est lue enfin à Dietsch dans les premiers jours d'août 1842.

Le Vaisseau-Fantôme de Dietsch[1], qui a pour sous-titre : le *Maudit des Mers*, est en deux actes et trois tableaux. Les librettistes se sont servis sans doute du scénario de Wagner, mais ils y ont amalgamé des éléments empruntés au *Pirate* de W. Scott, ainsi qu'à un roman anglais du capitaine Marryatt. On dirait même qu'ils se sont attachés à éviter les similitudes trop flagrantes avec le poème de Wagner. On en jugera par une brève analyse.

1. Né à Dijon, le 17 mars 1808, Pierre-Louis-Philippe Dietsch fit à Paris ses études musicales ; élève d'abord de l'École de Choron, il fut admis au Conservatoire dans la classe de Reicha, mais il en sortit prématurément. Il entra comme contrebassiste à l'orchestre du Théâtre-Italien, puis à celui de l'Opéra qu'il devait diriger plus tard, de 1860 à 1863. Il fut pendant douze ans maître de chapelle à Saint-Eustache, puis à la Madeleine, composa 25 messes, une foule de motets, écrivit en outre des ouvrages didactiques pour les maîtrises. Lorsqu'il fonda son École de musique religieuse, Niedermeyer y appela Dietsch comme professeur d'harmonie, de contrepoint et de fugue. Dietsch est mort à Paris le 20 février 1865.

D'abord, les noms de tous les personnages sont différents : Senta s'appelle Minna, elle est la fille de Barlow, négociant de Shetland, l'une des îles Orcades, où se passe l'action. Erick, le chasseur, devient un matelot des équipages de Barlow. L'amoureux de Minna se nomme Magnus. Enfin, le Hollandais errant répond au nom de Troïl le maudit, Norvégien d'origine.

Le premier tableau, comme le deuxième acte de Wagner, se passe dans la demeure de Barlow. Des femmes veillent auprès de Minna, mais il n'y a pas de chœur de fileuses. Erick lui demande de chanter la légende du *Vaisseau-Fantôme*, qu'elle murmure souvent. D'après cette légende :

Du sang des rois, prince de la Norvège,
Mais du trône déshérité,
Troïl, aux flots, pirate sacrilège,
Va demander sa royauté.

Il s'agit pour lui de franchir un cap terrible, gardé par Dieu même. Toujours la tempête l'en écarte. Pour que le ciel se lasse, il faut qu'il rencontre une femme constante jusqu'à la mort, mais, jusqu'ici, nulle ne lui a été fidèle. Il lui est permis, pour la chercher, de descendre à terre une fois

tous les sept ans. La quatrième strophe est dite par Magnus, qui reparaît après une longue absence :

Contre Troïl et son œuvre infernale
Son pilote se révolta.
Frappé lui-même en leur lutte fatale,
Troïl dans les flots le jeta.
Et sur sa main la plaie accusatrice,
Sans se fermer, reste à jamais.
Au bras sanglant jamais de cicatrice,
Au cœur coupable plus de paix !

Le pilote victime de Troïl, c'était le père de Magnus. Celui-ci exprime son amour à Minna. Elle consent à l'épouser si Barlow le permet. Tandis que, restée seule, la jeune fille songe, pendant l'orage, au sort du maudit et invoque Dieu en sa faveur, un changement à vue fait apparaître le vaisseau-fantôme battu par la tempête. Erick annonce à Minna le retour de son père, ruiné, mais sauvé par un navire inconnu.

Barlow vient rassurer sa fille et lui apprend que, lié par la reconnaissance, il a promis sa main à son sauveur quel qu'il soit, et il ajoute : — *Mais un gendre opulent me plaît, homme ou démon !* L'équipage suédois, descendu à terre, fraternise avec les matelots de Shetland. Erick offre à ces

nouveaux amis, comme breuvage, du *rhum mélangé de poudre*. Étrange mixture romantique ! Il chante une barcarolle. Échange de politesses ; le pilote Scriften répond par une ronde. Les Suédois vont forcer leurs hôtes à danser, quand le capitaine Troïl les renvoie à leur navire. Troïl, dans une cavatine, demande à Minna d'être l'*ange du rivage*, la *madone du port*. Minna consent à s'unir à Troïl. Désespoir de Magnus. Chœur final d'allégresse.

Au deuxième acte, on voit au fond de la scène un immense rocher du haut duquel Minna se précipitera dans la mer. A droite, la chapelle de Sainte-Olla, en laquelle va être célébré son mariage avec le capitaine étranger, qui s'est présenté sous le nom de Waldemar. Prévenu contre le fiancé par Erik, Barlow n'a cure de ses avis : « *Vive l'Enfer !* s'écrie-t-il, *s'il m'apporte l'opulence et le bonheur !* » Scène d'explications entre Minna et Magnus. Celui-ci, revêtu de l'habit religieux, révèle que, sacrifiant son amour, il est entré au couvent, vouant son âme au culte des autels. Troïl vient confesser la vérité à Minna et lui faire ses adieux. Il lui dévoile son véritable nom : il est Troïl le maudit. Osera-t-elle le suivre sur son vaisseau ? — Je

m'attache à toi, pour te sauver ! répond-elle. Dans la scène du mariage, le prêtre (Magnus) leur demande d'échanger leurs anneaux. Troïl hésite à découvrir sa main sanglante. Magnus lui arrache son gant, et, reconnaissant en lui l'assassin de son père, s'écrie : « *Anathème à Troïl l'homicide, à Troïl le damné ! Ne souille plus notre île de tes pas ! Fuis, ta patrie est la tempête !* »

On isole Minna de Troïl, on le repousse. Celui-ci, voué à la damnation, invoque les puissances infernales. Minna s'écrie qu'elle le sauvera malgré lui, gravit le rocher, se précipite dans la mer ; le vaisseau-fantôme s'engloutit avec un bruit terrible. Apothéose.

On voit que les inventions de mélodrame par lesquelles les librettistes ont compliqué la simplicité de la légende empruntée par Wagner à un conte de Henri Heine, ne sont pas heureuses. La versification est ridicule. On en jugera par ce quatrain que j'extrais du grand air de Minna au premier acte, précédé d'un solo d'alto :

Mon Dieu, laisse reprendre haleine
A ce coupable repentant !
Soulage un peu cette âme en peine
Dans son purgatoire flottant !

Quant au compositeur, Dietsch, maître de chapelle à Saint-Eustache, étant connu surtout comme auteur de musique religieuse, son œuvre fut naturellement jugée ennuyeuse, dépourvue de mélodie, « d'une science qui effraye », disait le correspondant d'un journal de province. C'est « une steppe dont les horizons ne changent jamais ». Sa partition ne méritait pas de telles sévérités, qu'on réserve habituellement aux novateurs de génie : elle est simplement d'une honnête banalité.

Le débutant se conforma docilement aux usages de l'Opéra ; ses formes sont empruntées à Halévy et à Donizetti ; l'accentuation des paroles est conçue fréquemment au rebours de la prosodie, mais c'est un défaut général à cette époque. Pour corser les situations dramatiques, il a recours aux procédés qui, depuis Weber et Meyerbeer, servent à secouer les nerfs des auditeurs, il essaie même du fantastique. Ses instruments à cordes exécutent autant de *tremolos* que l'orchestre du *Fliegende Holländer* et, les mêmes causes engendrant les mêmes effets, là où le livret lui propose des vers décasyllabiques, ses coupes mélodiques semblent être la parodie anticipée de celles qui rendent désuètes bien des pages de *Tannhäuser* et de

Lohengrin. Le compositeur a eu, vers la fin, une idée assez neuve : après le coup de tamtam qui annonce le dénouement, il fait taire les voix et confie à l'orchestre seul le chant de l'apothéose finale ; malheureusement ce chant est des plus médiocres.

L'auditoire apprécia néanmoins dans la partition de Dietsch, le *tempo alla polacca* orné de vocalises, chanté par Mme Dorus-Gras à la fin de l'air du premier acte, plusieurs ensembles, notamment le double chœur des Suédois et des Shetlandais, et un chœur de moines au second acte. Berlioz cite encore avec éloges la cavatine résignée de Magnus devenu moine.

L'interprétation, confiée à un baryton belge, Canaple, qui faisait ses débuts à l'Opéra dans le rôle de Troïl, à Marié (Magnus), F. Prévost (Barlow), Octave (Erik), Saint-Denis (Scriften), fut terne. Mme Dorus-Gras (Minna), seule, fut applaudie. Enfin, la mesquinerie des décors de la scène finale et de l'apothéose contribua à la chute de l'ouvrage, qui, joué en lever de rideau avant les ballets, n'eut que onze représentations. Wagner [1] était vengé.

1. Représenté en 1843 à Dresde, puis à Berlin, le *Fliegende Holländer* ne fut traduit en français que vingt ans

après. La partition (traduction de Ch. Nuitter) fut mise en vente chez Flaxland, en septembre 1864. Le 25 décembre, au *Moniteur Universel*, E. Reyer écrivait : « On dit que M. Carvalho (alors directeur du Théâtre-Lyrique) hésite entre *le Vaisseau-Fantôme* et *Lohengrin*. A sa place, je n'hésiterais pas, je jouerais les deux. » Mais Carvalho ne se décida pas ; l'Opéra suivit son exemple. Quand Pasdeloup prit la direction du Théâtre-Lyrique, il avait l'intention, après *Rienzi*, de monter tous les opéras de Wagner. Il se ruina dans son exploitation avant d'avoir pu accomplir son projet, et voilà comment *le Vaisseau-Fantôme* a été joué pour la première fois en français, à Bruxelles, le 6 avril 1872, puis à Lille, le 28 janvier 1893. Il n'a été offert au public parisien que le 17 mai 1897, à l'Opéra-Comique (direction Carvalho).

L'ORCHESTRE INVISIBLE

L'une des innovations de Richard Wagner, les plus discutées tout d'abord, appréciée par la suite au point de s'être imposée dans la construction moderne des théâtres destinés à la musique, a été celle de l'orchestre invisible. Il n'est donc pas sans intérêt de rechercher si, en cette matière, Wagner a été un véritable inventeur, ou l'exécuteur résolu de plans conçus et proposés par d'autres avant lui.

Sans remonter à l'antiquité et en limitant les recherches à une période de deux cents ans, on voit, par un passage du *Théâtre-Français* de Chappuzeau, publié à Lyon en 1674, qu'au dix-septième siècle, la place de l'orchestre était variable dans les scènes de comédie.

« Les violons, dit l'historiographe de la Comédie-Française, sont ordinairement au nombre de six et on les choisit parmi les plus capables. Ci-devant, on les plaçait ou derrière le théâtre, ou sur les ailes, ou dans un retranchement entre le théâtre et le parterre, comme en une sorte de parquet. Depuis peu, on les met *dans une des loges du fond*, d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourrait placer. Il est bon qu'ils sachent par cœur les deux derniers vers de l'acte, pour reprendre promptement la symphonie, sans attendre qu'on leur crie : *Jouez !* ce qui arrive souvent. »

Ainsi la Comédie-Française, qui offrait en ce temps-là[1] aux spectateurs le délassement d'intermèdes musicaux et de ritournelles, avait cru bon d'exiler ses musiciens derrière les spectateurs et, par suite, hors de leur place normale, — du « chétif et petit retranchement fait au-devant du théâtre », — dit l'*Encyclopédie*, où ils se trouvaient à l'Opéra.

1. On a, par les recherches de Ch. Nuitter et E. Thoinan, dans les *Origines de l'Opéra français* (1 vol. in-8°, Paris, 1886, Plon), la date (12 août 1672) de l'ordonnance du Roi qui permit à la troupe de Molière, nonobstant le privilège de l'Opéra, de se servir de six musiciens (chanteurs) et de douze violons. C'est à ces derniers que fait allusion Chappuzeau.

Telle fut la situation jusque vers la fin du dix-huitième siècle ; mais dès cette époque, on songeait à la modifier, car l'ancien archiviste de l'Opéra, Ch. Nuitter, m'a montré une figure copiée par lui, aux archives de l'Hôtel de Ville (avant l'incendie de 1871), dans un *Mémoire sur une nouvelle orchestre de salle de spectacle*, par de Marette, daté de 1775, et qui représente l'orchestre *caché sous une avancée de la scène*, le chef émergeant seul du milieu des musiciens et voyant les acteurs. Ce mémoire est demeuré manuscrit ; mais l'auteur avait pu répandre son idée dans le monde des amateurs de théâtre, où d'autres eurent probablement l'occasion de la recueillir.

Par suite, on trouvera moins neuve et moins personnelle l'imagination de Grétry, exposée dans une page souvent citée de ses *Essais sur la musique*, publiés en 1796 (Projet d'un nouveau théâtre).

« Je voudrais, écrit-il, que la salle fût petite et contenant au plus mille personnes ; *qu'il n'y eût qu'une sorte de places partout ;* point de loges, ni petites ni grandes ; ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore. *Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens ni les lumières du côté des spectateurs.*

L'effet en serait magique et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du théâtre, afin que le son répercute dans la salle. Je voudrais une salle circulaire *toute en gradins*, chaque place commode et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome. Après l'orchestre des musiciens, *des gradins formeraient un amphithéâtre circulaire toujours ascendant*, et rien au-dessus que quelques trophées peints à fresque. Je voudrais que tout dans la salle fût peint en brun et *d'une seule couleur*, excepté les trophées ; ainsi les femmes seraient jolies *et la scène éclatante*. »

N'est-ce pas là, à quelques détails près, le programme réalisé à Bayreuth ?

L'idée fut reprise au dix-neuvième siècle par Choron. Elle a été émise sous une forme un peu plus compliquée dans le chapitre de l'orchestre de son *Nouveau Manuel complet de la musique vocale et instrumentale*[1], écrit en collaboration

1. Cette découverte a été faite par M. Frédéric Hellouin et signalée par lui dans ses *Feuillets d'histoire musicale*

avec de Lafage. Voici quelle est son innovation :

Choron propose de tracer parallèlement à la convexité du *proscenium*, un second cercle concentrique ; mais dans cet espace assez restreint, il ne place qu'une faible partie des instrumentistes, un double quatuor d'archets et sur une autre ligne, les solistes d'instruments à vent. Aux deux extrémités, c'est-à-dire à l'emplacement des baignoires d'avant-scène, il pratique deux niches couvertes, se raccordant avec l'orchestre des musiciens, et qui en forment le prolongement. Dans chacune de ces niches cylindriques, il dispose un double quatuor d'instruments à archets, et leur adjoint, d'un côté les « bois », de l'autre, les « cuivres » et la percussion. Le devant de ces niches serait fermé d'un grillage couvert d'un gaze, mais qui n'empêcherait pas les musiciens de voir le chef d'orchestre ni les chanteurs. Cette innovation lui aurait été inspirée par un spectacle du Théâtre-Beaujolais. Tandis que, sur la scène, une action était jouée en pantomime, le directeur Glomel plaçait aux avant-

(1 vol. in-18, Paris, 1903), c'est-à-dire postérieurement à la première publication dans le *Guide musical* de 1896, de mon article sur *l'Orchestre invisible*.

scènes, dans des niches voilées, des acteurs qui parlaient et chantaient la pièce.

« Pour achever de rendre l'orchestre invisible, ajoute Choron, l'enceinte extérieure doit être déterminée par une balustrade surmontée d'arceaux circulaires, ayant leur concavité tournée vers l'intérieur de l'orchestre et recouverts d'une gaze, qui, en dérobant aux regards les artistes placés dans l'enceinte, laisse aux sons un libre passage. » Les avantages qui résulteraient, d'après l'auteur, de l'adoption de son projet, à l'appui duquel il donne un plan gravé, sont d'abord que l'orchestre serait « moins exposé à couvrir la voix des chanteurs »; en outre « la caisse sonore où il est, répercute les sons, les lie entre eux, leur donne une plénitude, une rondeur, un moelleux qu'ils ne peuvent avoir avec la disposition actuelle ». Il prévoit même que, de cette répartition des instruments, les compositeurs pourront tirer des effets nouveaux.

Cet ouvrage fut édité dans l'Encyclopédie Roret en 1838, c'est-à-dire peu de temps avant l'arrivée à Paris de Richard Wagner. Trois ans après, en 1841, à Turin, paraît un in-quarto illustré, intitulé *Azioni coreographiche*, par le comte Cesare Della Chiesa di Benevello. Ce recueil

de scenarios de ballets est précédé d'une préface dans laquelle l'auteur émet des vues nouvelles sur l'agencement intérieur des théâtres. Il propose, si l'on ne peut supprimer les loges, de les rendre moins incommodes et moins fermées, afin qu'elles permettent de voir aux spectateurs placés au fond; il est d'avis de supprimer le lustre ou, du moins, de le suspendre au-dessus de l'ouverture de la scène. A la rampe, qui produit des ombres sur le ciel, il préfère un éclairage émanant de foyers lumineux placés extérieurement au proscenium et croisant leur radiation sur le théâtre. En ce qui concerne l'orchestre, l'auteur voulait que « de toute la hauteur nécessaire, celui-ci fût *mis dans l'ombre, sous le plancher de la scène*, qui serait soutenu par des colonnes de fer ou autrement; *qu'on donnât à l'emplacement la forme elliptique et qu'il fût revêtu de métal.* Par cette construction, on acquerrait toute la place qui est occupée par l'orchestre et, considération plus importante, cette courbe renvoyant l'harmonie vers le centre du théâtre, *on l'obtiendrait bien plus compacte et homogène*, tandis que, avec la disposition actuelle, d'une part les basses vous fracassent le tympan, et les éclats des trompettes et des *soprani*, d'autre part, trou-

blent le sens auditif. *Je ne crois pas que quiconque a tant soit peu l'intelligence des phénomènes de l'acoustique ne veuille convenir avec moi des grands avantages qui naîtraient pour l'harmonie, de cette homogénéité des ondes sonores.* Il s'entend d'ailleurs que, de cette disposition, serait excepté le chef d'orchestre, mais je voudrais qu'au moins on essayât, au moyen d'un miroir placé sous un certain angle, de modérer en partie le spectacle de cette tête dodelinante, si gracieux qu'il puisse être ».

Grétry avait dit avant lui, dans le livre VII de ses *Essais :* « Un batteur de mesure est ordinairement destructeur de toute illusion. On me demandait un jour si j'étais d'avis qu'on en mît un au Théâtre-Italien où sont presque toutes mes pièces. — Retranchez plutôt les décors, répondis-je, l'illusion y perdra moins ! »

L'ouvrage du comte Della Chiesa di Benevello parut en 1841 [1]. A cette époque, Wagner se trouvait à Paris, sans autres ressources ques des travaux mal rétribués pour l'éditeur Schlesinger et une collaboration, peu lucrative sans doute, à la *Gazette musicale.* Il est permis de supposer qu'un

1. Chez Pomba, à Turin.

exemplaire des *Azioni coreographiche* avait été envoyé par l'auteur à ce recueil spécial qui, à cette époque, faisait autorité dans le monde musical et qu'au bureau de la rédaction, Wagner avait pu en prendre connaissance ou en entendre parler.

Enfin, des discussions plus récentes encore purent déterminer Wagner à tenter cette innovation. En effet, dans l'ouvrage d'autocritique ou, pour mieux dire d'admiration de soi-même, que Charles Garnier a écrit sur le *Nouvel Opéra*[1], cet architecte rappelle que, *depuis plus de vingt ans*, « le public et la presse se plaignaient de ne voir les jambes des danseuses qu'à travers les crosses des instruments à cordes, les têtes sculptées des harpes et les crânes chauves des instrumentistes ». Chargé d'édifier un théâtre lyrique, il avait même « reçu un programme signé et contresigné des ministres, directeurs, etc..., demandant d'abaisser le sol de l'orchestre des musiciens d'*au moins quatre-vingts centimètres* ». Se rendant à ces raisons, il se contenta de l'abaisser d'une vingtaine de centimètres, soit exactement dix-sept du côté

1. *Le Nouvel Opéra*, 2 vol. in-fol., chez Ducher, 1878 (mais le livre est écrit en 1876, l'auteur le dit expressément).

de la salle, douze du côté de la scène. Mais alors il s'éleva une tempête de protestations de la part des compositeurs dont on n'entendrait plus l'instrumentation[1], des musiciens de l'orchestre qui tenaient à être vus, et des abonnés, privés d'échanger quelques paroles avec eux. Si bien qu'il se résigna à relever le plancher de l'orchestre au niveau ancien[2]. Mais il concède que « Wagner a été très logique en mettant en pratique une chose qui paraissait si universellement demandée ».

Il est fort possible, en effet, que Wagner ait jugé bon d'appliquer à son théâtre une réforme qu'il voyait demandée pour l'Opéra de Paris et

1. J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, affirme que, de tous les orchestres de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoique un des plus nombreux, est celui qui fait le moins d'effet. Il en donne plusieurs raisons, dont la première est la « mauvaise construction de l'orchestre, *enfoncé dans la terre* et clos d'une enceinte de bois lourd, massif et chargé de fer, qui étouffe toute résonance ».

Il faisait allusion à la salle de l'Opéra au Palais-Royal, brûlée en 1763. Cet exemple prouve qu'en matière d'acoustique, il fut de tout temps difficile aux architectes de satisfaire les musiciens.

2. On l'a abaissé de nouveau, lors des travaux entrepris dans la salle, à l'entrée en fonctions de MM. Messager et Broussan.

que la routine seule fit échouer. Lorsqu'il l'exposa, en 1863, dans la préface de son poème : *l'Anneau du Nibelung*, l'idée était dans l'air. Il s'en est emparé en la perfectionnant, et il a bien fait. Quant à ceux qui se plaignent de l'atténuation, parfois excessive, de la sonorité qui résulte à Bayreuth de la disposition de l'orchestre, on peut leur répondre que, dans son théâtre modèle, Wagner s'est beaucoup moins préoccupé de l'acoustique instrumentale que du drame proprement dit, et qu'il a surtout considéré l'*abîme mystique* comme une sorte de frontière artificielle destinée à « isoler le monde de la réalité de celui de l'idéalité ». Personne ne niera qu'il y a réussi.

Sans diminuer le mérite qui lui revient de les avoir mises à l'épreuve, il est permis de constater que les projets de ses précurseurs résument, pour ainsi dire, par avance, les innovations que Wagner devait introduire dans la construction du théâtre de Bayreuth. Seule, l'obscurité absolue dans la salle n'avait pas été réclamée, par suite peut-être de l'impossibilité de l'imposer à un public ordinaire, français ou italien. Il était réservé à Wagner de triompher de la coquetterie des spectatrices et de réduire au silence les spectateurs.

Faisant des recherches dans la collection d'un journal de musique, je tombai un jour sur ces lignes : « Dans un petit village d'Allemagne dont je ne me rappelle pas le nom, j'entendis, du haut d'un clocher très élevé, trois trombonistes exécuter un choral et faire ainsi participer à la prière du temple tous ceux qui n'avaient pu y assister. Ce chant, grave et majestueux au milieu des airs, avait une solennité imposante ; puis vous entendiez sortir des maisons qui bordaient la route la voix chevrotante de quelque malade qui accompagnait le psaume exécuté par les trois trombones, — qui devenaient ainsi le point intermédiaire entre la terre et le ciel. » Cette observation notée dans les impressions de voyage d'Ad. Adam revenant en 1840 d'un voyage en Russie[1], Wagner n'a-t-il pu la faire aussi dans quelque village d'Allemagne ou l'entendre rapporter ?

Ne serait-ce pas un tel souvenir qui lui a suggéré l'idée de faire appeler, dans les entr'actes, par les fanfares des cuivres massés devant le théâtre de Bayreuth, les spectateurs des *Festspiele* comme à un service religieux ? La comparaison est toute

1. *La France musicale* du 26 juillet 1840.

naturelle, lorsque leurs appels convoquent à entendre *Parsifal!*

. . . . . .

La publication de cet article le 30 août 1896, dans le *Guide musical*, émut les wagnériens allemands. L'un d'eux, M. Félix Dræseke, rapporta, dans une lettre au *Dresdner Anzeiger*, qu'à Lucerne en 1859, Wagner lui avait parlé des sensations toutes nouvelles que lui avait fait éprouver l'audition de notre orchestre du Conservatoire, un jour qu'arrivé en retard à l'un de ses concerts, il y avait assisté dans une pièce voisine, séparée de la salle même par une sorte de paravent. « Le jeu des instrumentistes lui parvenait dégagé de tout effet personnel, comme purifié ; tout l'orchestre donnait en quelque sorte comme une masse compacte, comme une unité. » De là lui était venue l'idée d'adopter une disposition analogue pour les exécutions orchestrales et de l'appliquer au théâtre futur qu'il rêvait pour son œuvre.

Obligé de répondre à cet article, je fis observer que ce fait n'enlève rien de leur priorité à de Marette dont le mémoire, il est vrai, est resté inédit, ni au comte Della Chiesa di Benevello dont l'ouvrage parut à Turin. en 1841, encore moins à

Choron dont je n'avais pas encore lu la page citée plus haut. A cet ouvrage illustré était même annexée une planche lithographiée destinée à montrer la réalisation pratique des vues émises dans la préface, sur la construction des théâtres lyriques. Pour clore la discussion, je donnai, dans le *Guide musical* du 18 octobre 1896, le calque de la figure 2, représentant l'orchestre caché sous une avancée du *proscenium* soutenue par des colonnes, avec la courbe elliptique du mur de soutènement renvoyant le son dans la salle. Il y manque, il est vrai, du côté du public, la cloison inclinée vers la scène qui dissimule l'orchestre de Bayreuth ; mais il n'en reste pas moins que la moitié au moins de l'invention de Wagner revient au comte Della Chiesa di Benevello.

Et d'ailleurs, même en Allemagne, R. Wagner n'a-t-il pas eu un précurseur notable en la personne de... Gœthe lui-même ? Mais oui, Gœthe. Dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (livre V, chapitre v), Nathalie, faisant visiter à Wilhelm le château de son oncle défunt, lui dit :

— Observez là-haut, des deux côtés, ces ouvertures demi-circulaires : là peuvent se tenir cachés

les chanteurs... Il ne pouvait vivre sans musique vocale et, par un goût particulier, il ne pouvait voir les chanteurs. Il disait souvent : « Le théâtre nous donne les plus mauvaises habitudes ; la musique n'est là en quelque sorte qu'au service des yeux ; elle accompagne les mouvements et non les sentiments. Dans les oratorios et les concerts, la figure du musicien nous distrait sans cesse : *la véritable musique est toute pour l'oreille* ; une belle voix est tout ce qu'on peut imaginer de plus universel et, quand l'être borné qui la produit, se montre à nos yeux, *il détruit le pur effet de cette universalité*. Je veux voir tout l'homme à qui je dois parler, car c'est un individu dont la figure et le caractère ôtent ou donnent de la valeur à ses paroles ; mais celui qui chante pour moi doit être invisible, je ne veux pas que sa figure me séduise ou m'égare. C'est seulement *un organe qui parle à un organe* et non un esprit qui parle à l'esprit ; ce n'est pas un monde d'une variété infinie qui parle aux yeux, un ciel qui s'ouvre à l'homme. » — Il voulait aussi que, *pour la musique instrumentale, l'orchestre fût caché autant que possible*, parce qu'on est toujours distrait et troublé par les mouvements mécaniques et les attitudes gênées et

bizarres des musiciens. Aussi avait-il coutume d'écouter toujours la musique les yeux fermés, pour concentrer tout son être dans la pure jouissance de l'oreille[1]. »

Or, la publication originale des *Années d'apprentissage* ayant eu lieu de 1777 à 1785, W. Gœthe se trouve ainsi le devancier non seulement de son compatriote Richard Wagner, mais même du Liégeois Grétry. Dès la fin du dix-huitième siècle, l'idée était dans l'air.

1. *Wilhelm Meister* (trad. J. Porchat), Paris, 1860, Hachette.

LES BALLETS DE GLUCK

Depuis quelques années, les principaux ouvrages de Gluck : *Orphée* , *Iphigénie en Tauride, Alceste, Armide, Iphigénie en Aulide* (je les cite dans l'ordre des reprises) ont été remis à la scène. Je n'ai rien à dire ici de l'interprétation vocale et dramatique de ces tragédies lyriques. Chacun s'est évidemment efforcé, avec plus ou moins de bonheur, de tendre vers l'expression du sentiment, dont se préoccupait tant l'auteur de l'épître dédicatoire d'*Alceste*. Comme ces reprises ont été faites en un temps où les découvertes archéologiques ont été poussées fort loin, les directeurs[1], pour représenter des tragédies grecques, se sont piqués

1. Je parle surtout de l'Opéra-Comique, et laisse de côté *Armide*, rejouée à l'Opéra et qui est une féerie.

d'érudition et ont cherché à mettre leurs décors et leurs costumes en harmonie avec les données de l'archéologie. On pourrait se demander si cette tendance est bien d'accord, sinon avec la pensée de Gluck, du moins avec la réalisation musicale de son idéal antique. Je ne m'occupe ici que de ses ballets.

Contrairement à Wagner qui n'admit jamais le ballet proprement dit dans sa conception du drame musical et n'y fit participer la danse qu'autant qu'elle se rattachait intimement à l'action (Bacchanale du *Venusberg*, Danse des Apprentis dans *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*), on sait que Gluck se conforma aux usages de l'opéra du dix-huitième siècle, qui comportait et même imposait le mélange des deux genres, tragédie chantée et ballet. La proportion seule différait, suivant le caractère plus ou moins tempéré de l'ouvrage. Mais il y avait un modèle attitré de cette fusion que les compositeurs étaient tenus d'observer et des traditions impérieuses au joug desquelles aucun novateur ne pouvait se soustraire, Gluck pas plus que les autres.

Dans son livre illustré sur la *Danse*, M. Gaston Vuillier emprunte aux *Entretiens sur la Danse* de

A. Baron[1] la page suivante : « Le ballet d'action n'était pas encore créé; mais on avait le ballet-opéra et les divertissements des opéras. Ceux-ci étaient uniformes. En tout opéra, on avait des *passepieds* au prologue, des *musettes* au premier acte, des *tambourins* au second, des *chaconnes* et des *passacailles* au troisième et au quatrième. Et pour varier, des *passacailles*, des *chaconnes*, des *tambourins* et des *passepieds*. » Et le choix de ces danses étaient toujours déterminé par des considérations de personnes. « Tel danseur excellait dans les *chaconnes*, telle danseuse dans les *musettes*. Tous les sujets devaient paraître chacun dans leur genre et le meilleur le dernier. » Il n'y avait même aucune entente préalable entre le poète, le musicien, le maître de ballet, le costumier et le décorateur. Chacun restait fidèle à la routine du genre.

Or Rameau s'est conformé à ce programme et Gluck a suivi l'exemple de son devancier. On n'a qu'à regarder ses partitions pour s'en rendre compte. Ouvrons, par exemple, *Iphigénie en Aulide*, la première des tragédies lyriques de Gluck représentée à l'Opéra (1774). Les danses y ont pour

1. Un vol. in-8°, Paris, 1824, Dondey-Dupré.

titres : *menuet*, *gavotte*, *passacaille*, *chaconne*, *air gai*. Ces airs sont coulés dans le même moule que ceux des autres divertissements d'opéra, et Gluck les empruntera au besoin à une partition antérieure ; même il laissera transporter la grande *chaconne* en *ré* dans *Orphée*. C'est le chorégraphe qui demande au musicien les rythmes dont il a besoin pour ses *pas*, et le musicien est son très humble serviteur. Dans la « Danse des esclaves » d'*Iphigénie en Aulide*, par extraordinaire, Gluck a voulu faire de la couleur locale et il a traité un thème de danse slave, une *kamarinskaïa*. C'est le plus original, le plus coloré des airs de ballet de cet ouvrage. On ne conçoit donc pas qu'il ait été coupé lors des représentations d'*Iphigénie* à l'Opéra-Comique.

A la dernière reprise d'*Orphée* (décembre 1908), M. A. Carré a fait annoncer qu'il avait remis à la scène le divertissement du dernier tableau : *le Triomphe de l'Amour*. Cette initiative est méritoire : les œuvres dramatique doivent être exécutées telles qu'elles ont été écrites. Or, la conclusion par des réjouissances de l'œuvre de Gluck est conforme aux habitudes du temps.

Mais d'abord, le divertissement n'a point été

exécuté en son entier et, de plus, on a cherché à en faire une évocation des danses grecques, imaginée par Mme Mariquita d'après ce qui nous reste des peintures antiques et d'après les figurines des vases décorés.

Cette tentative est fort critiquable; si ingénieuse que puisse être la chorégraphie inventée par Mme Mariquita, elle constitue une transposition d'époque qui viole, selon moi, les intentions du compositeur. Jamais, dans ses ballets, Gluck n'a pu avoir en vue une reconstitution sérieuse des danses grecques. Ses vues ne se portaient pas si loin vers le passé et son évocation de la tragédie ancienne s'étendait jusqu'à la pantomime, mais non jusqu'au ballet proprement dit. Il y a une disconvenance choquante à voir évoluer sur des rythmes de chaconne ou de menuet, des rondes dessinées chorégraphiquement d'après des documents authentiques, des danseuses vêtues de légères tuniques de nymphes.

Que l'on songe donc à ce qu'était le ballet à cette époque ! Voici ce qu'en dit M. Ad. Jullien dans son *Histoire du costume au théâtre :* « Les danseurs avaient toujours des costumes de fantaisie, taillés sans goût, lourds et massifs, malgré leur

jupe écourtée. Pâris pirouettait et gambadait sur le mont Ida, bien serré dans un corset lacé avec un jupon de soie rose, soutenu et arrondi par des paniers élastiques. »

C'est en 1772 seulement, c'est-à-dire deux ans avant la représentation d'*Iphigénie* et d'*Orphée*, que le masque fut supprimé par Gardel, ce masque bouffi, immobile, antihumain, que proscrivait Noverre en ses *Lettres sur la Danse*. Nommé en 1770 directeur de la danse à l'Opéra, Noverre contribua à cette suppression, obtint l'abolition des *paniers*, des *tonnelets* et autres accessoires ridicules, et cela fut considéré comme une révolution.

S'il est possible, grâce aux estampes du temps, et surtout aux dessins de Boquet, se faire une idée de l'accoutrement des danseurs et des danseuses à la fin du règne de Louis XV, il est beaucoup plus difficile de se rendre compte des *pas* et des groupements qu'imaginaient alors les chorégraphes. On peut cependant, d'après les *Lettres sur la Danse* de Noverre, inférer que les danseurs pratiquaient la *glissade* et la *gargouillade*, en étaient encore aux *sauts*, aux *entrechats*, aux *cabrioles* sensationnelles, et que la danse proprement dite était modelée sur les *figures* que comportaient les

rythmes traditionnels : *loure, musette, tambourin, passepied,* etc. Si l'on se rapporte aux comptes rendus de l'époque, ils ne fourniront pas de renseignements bien précis ; après avoir loué les airs de danse d'*Orphée* pour « leur tour original et piquant digne de Rameau », le *Mercure de France* de septembre 1774 annonce que les ballets de la Pompe funèbre et des Enfers sont de la composition de M. Gardel, ceux des Champs Élysées et de l'Amour, de M. Vestris. Il encense Mlle Guimard, « excellente danseuse, qui répand la grâce et la volupté sur ses pas », Mlle Heinel à « la danse si noble, si imposante, M. Vestris que la Nature et l'Art ont pris plaisir à former ; M. Gardel, talent le plus hardi et le plus décidé ; enfin, la brillante Mlle Dorival et M. Gardel le jeune, ensemble et séparément, ont ravi l'admiration et les suffrages du public enchanté ».

Malgré la rareté des sources d'information sur cette chorégraphie désuète, j'exprime le regret de voir les théâtres lyriques actuels s'écarter, lorsqu'ils mettent en scène les ouvrages de Gluck, du programme de ballet que comportaient les formes musicales adoptées par le compositeur. Plutôt qu'une reconstitution des danses grecques inspirée

des documents de l'antiquité, j'aurais préféré assister à la restitution d'un ballet du dix-huitième siècle, avec des danseurs en *tonnelets*, à culotte enjuponnée, le cimier de plumes sur la tête, et des danseuses à *paniers*, à « corps glacé d'argent », à robe de gaze « tamponnée », tels qu'étaient la Guimard d'après le livre d'Ed. de Goncourt, Gardel, Vestris, Dauberval d'après les dessins de Boquet.

Je n'ignore pas que Noverre repoussait « tout arrangement symétrique dans les habits », proscrivait « l'oripeau : colifichets, paillettes, gazes et réseau », recommandait « des draperies simples et légères », contrastées par les couleurs et voltigeantes ; mais s'il poursuivit dans le costume du ballet la révolution qu'avaient faite Mlle Clairon et Lekain dans celui de la tragédie, cette révolution n'était pas accomplie au moment où Gluck composa ses divertissements. Elle n'est même pas achevée aujourd'hui, la danseuse étant restée réfractaire à l'ajustement commandé par la couleur locale, à la tunique, à la robe longue, et fidèle à la jupe de gaze bouffante. J'ajoute que, même sous le rapport du plaisir des yeux, il ne serait pas sans agrément de voir un chorégraphe doublé d'un

homme de goût réaliser un ballet de Rameau ou de Gluck tel qu'il était dansé de leur temps. Sarah Bernhardt ne nous a-t-elle point offert un essai de reconstitution de la représentation d'*Esther* à Saint-Cyr ?

DANSEURS RUSSES ET DANSEURS FRANÇAIS

Le but de l'entreprise qui a amené à Paris les troupes de chanteurs et de danseurs russes était principalement de faire connaître en France les corps de ballet si renommés de Pétersbourg et de Moscou. Sur les scènes lyriques des deux capitales de l'Empire, le ballet tient une place infiniment plus importante que sur celle de notre Académie nationale de musique et de danse, et il est infiniment plus goûté du public. L'intérêt véritable des représentations organisées par M. de Djaghilew, en 1909 au Châtelet, l'année suivante à l'Opéra, réside ainsi dans la révélation du grand art chorégraphique, tel qu'il s'est maintenu en Russie.

Certes, dans le personnel féminin de l'Opéra,

les premiers sujets peuvent soutenir la comparaison avec les meilleures ballerines slaves, mais nous ne possédons rien de pareil à ce que nous offre la troupe des théâtres impériaux, comme danseurs hommes.

Dans le ballet russe, un personnage masculin ne se borne pas à mimer son rôle et à soutenir sa partenaire dans ses évolutions, à lui offrir l'appui de son bras; il participe à sa danse dans les pas *de deux* ou *de trois*, qui sont, chez nous, presque toujours exécutés par des *travestis* et il a ses propres *entrées*, ses *pas*, ses *échos*, tout comme un premier sujet féminin. Au temps où l'on confiait encore chez nous des pas aux danseurs solistes, ils n'y faisaient admirer que la prestesse de leurs pirouettes, l'agilité de leurs sauts, mais ils restaient dépourvus de grâce et d'élégance. Au contraire, des artistes comme MM. Mordkine et Nijinsky que nous avons applaudis dans *le Pavillon d'Armide* ou dans *les Sylphides*, ne sont pas seulement prodigieusement agiles dans leurs bonds; leurs attitudes sont gracieuses et ils tracent en l'air une silhouette aussi élégante, aussi harmonieuse que les plus ravissantes danseuses.

On s'est récrié d'admiration sur cet art choré-

graphique russe; mais l'on n'a oublié qu'une chose, c'est qu'il précède directement de l'art français. Je veux dire que les traditions des grands danseurs du dix-huitième siècle, importées en Russie par des chorégraphes provenant de notre Académie royale de musique, ont été conservées là-bas, grâce au goût marqué par les Russes pour le ballet et grâce aussi à leur instinct inné du rythme. Aussi n'est-ce pas sans raison que M. Nijinsky a été surnommé le « Vestris russe ».

Sans contester le talent hors de pair des danseurs moscovites, je voudrais rappeler ici les mérites des danseurs français à l'école desquels ils ont pu se former et développer leurs dons naturels.

Les hommes n'ont pas toujours joué à l'Opéra dans le corps de ballet un rôle aussi effacé qu'aujourd'hui. Au dix-septième siècle, ils y tenaient même les rôles de femmes en travesti. Ce n'est qu'en 1681 que les danseuses furent admises sur la scène de notre Académie Royale de musique. Au siècle suivant, elle ressembla une pléiade de grands danseurs; les plus illustres furent Vestris pére et fils, les deux Gardel, d'Auberval, Noverre, qui, lorsqu'il vint en France, fit sa réputation

principalement comme chorégraphe et créa le ballet d'action. Dans les *Lettres sur la Danse*, publiées à Stuttgard en 1760, où il expose ses vues sur les réformes qu'il exécuta plus tard comme maître de ballet à l'Opéra, il recommande aux danseurs de « s'occuper moins des jambes et plus des bras » de faire *des pas moins difficiles* et de jouer davantage de la physionomie, afin « de donner à la danse l'âme et l'action ». Le port des bras doit être, d'après lui, aussi varié que les différentes passions que la danse peut exprimer. « Je demande, écrivait-il, plus de variété et d'expression dans les bras; je voudrais les voir parler avec plus d'énergie; ils peignent le sentiment et la volupté; mais ce n'est pas assez; il faut encore qu'ils peignent la paresse, la jalousie, le dépit, l'inconstance, la douleur, la vengeance, l'ironie, toutes les passions enfin innées dans l'homme et que, d'accord avec les yeux, la physionomie et les pas, ils me fassent entendre le cri de la nature ». Il est donc nécessaire que les pas soient d'accord avec le caractère de la scène et l'auteur admet que les jambes et les bras *restent immobiles*, ce qui revient à ramener le ballet à la pantomime.

Noverre conseille aux danseurs d'étudier la lit-

térature et de cultiver leur esprit ; il les blâme « de ne songer qu'au plaisir et à apprendre une multitude de pas ». « Les entrechats et les cabrioles, dit-il, altèrent le caractère de la belle danse. » Le corps est trop exposé aux accidents pour que l'esprit soit libre. Ces lignes prouvent que Noverre tentait de réagir contre le goût de la danse très mouvementée, à sauts périlleux, comme la pratiquaient les danseurs venus d'Italie.

Néanmoins, il fait l'éloge de Vestris, « danseur sérieux, élégant. » Or, Vestris était lui-même élève du grand Dupré, dont un quatrain du temps a dit :

Ah ! je vois Dupré qui s'avance.
Comme il développe ses bras !
Que de grâce dans tous ses pas !
C'est vraiment le dieu de la danse...

Entré à l'Opéra en 1714, Dupré y brilla pendant trente ans. « Belle figure, formes admirables, ainsi le peint Baron dans ses *Entretiens sur la Danse* ; taille de cinq pieds, sept à huit pouces, magnifique dans les chaconnes et les passacailles », il excellait dans la *gargouillade*, sorte de pas brillant et difficile.

Il quitta l'Opéra en 1724, et n'y revint qu'en

1730. Ces six ans, il les passa en Pologne. On voit que, par lui, dès cette époque, l'art chorégraphique français avait pénétré dans un pays slave, limitrophe de la Russie.

Le titre de « Dieu de la danse », décerné au grand Dupré, son élève Vestris le mérita à son tour et la vogue de ce dernier fut si éclatante, qu'il resta à l'Opéra jusqu'à l'âge de cinquante-deux ans, et y reparut même de temps à autre, après sa retraite. Les dames admises à être présentées au Roi, venaient demander à Vestris de leur apprendre les trois révérences de Cour. Quant à ses succès galants, inutile d'ajouter qu'ils furent innombrables. M. Capon nous l'affirme dans son livre sur *les Vestris*.

Cependant Gaëtan Vestris fut encore surpassé par son fils, sinon pour le talent, du moins en renommée. En 1772, alors qu'il était depuis dix ans maître de ballet, il présenta lui-même au public son rejeton, âgé de douze ans et demi seulement. Le jeune Auguste Vestris enchanta l'assistance par sa grâce précoce et l'année suivante, il tenait le rôle de l'Amour dans *Endymion*, ballet composé par son père. Dans son poème sur *la Danse*, publié en 1806, et qui tend

plutôt à déprécier le talent de Vestris fils, — je dirai pourquoi tout à l'heure, — Berchoux rappelle ces triomphants débuts.

Les éloges publics enflammèrent son zèle,
Il sembla surpasser son père, son modèle;
Il ne mit plus de borne à ses hardis travaux,
Il fit ramper sous lui ses timides rivaux.
Partout on entendit, pour comble de louanges,
Sa danse comparée à la danse des anges.

Ses succès furent assez rapides pour qu'en 1776 il fût promu *danseur seul* et en 1780 premier sujet.

La gent théâtrale est particulièrement encline à la vanité; mais dans le contentement de soi, personne n'a jamais surpassé les danseurs. Les mémoires du temps, les pamphlets, les ouvrages concernant la danse citent de nombreux traits caractérisant la jactance italienne de Vestris[1] père et la vanité prodigieuse de Vestris fils. Je pourrais en donner plusieurs exemples, mais au lieu de répéter des anecdotes connues, je préfère citer un passage du poème de Berchoux, qui n'exagère que faiblement.

1. Il était né en 1729 à Florence. Le nom de sa famille est Vestri.

Vestris ayant fait en 1780 un voyage en Angleterre et y ayant remporté de nouveaux succès, le poète l'introduit à la Cour britannique et lui fait débiter à la Reine un discours dans lequel, après avoir apprécié ses devanciers et ses rivaux, il s'exprime en ces termes sur le mérite de son père comparé à celui de ses prédécesseurs :

Dans le genre élevé, mon père, plus grand qu'eux,
Fut de tous les danseurs le plus majestueux.
Je crois que pour régner le Ciel l'avait fait naître...
Ses yeux ne daignaient voir, de son temps, sur la terre,
Que trois grands hommes : lui, Frédéric et Voltaire.
Quand il fallait entre eux déterminer son choix,
Il se mettait toujours à la tête des trois.
Tous enfin ont brillé sur la terre où nous sommes
De plus ou moins d'éclat ; *mais ils étaient des hommes.*
ENFIN JE SUIS VENU, Madame, et franchement,
J'ai fait faire à la Danse un vrai pas de géant.
... Je ne vous dirai pas quelle force suprême
A dirigé mon corps ; je n'en sais rien moi-même,
Mais elle prend, je crois, sa source dans les Cieux ;
Mes grâces sont l'effet de la grâce des Dieux ;
Et ce n'est pas sans doute une erreur de le croire,
Quand je marche aujourd'hui le rival de leur gloire,
Quand d'un commun accord, tout Paris enchanté
M'élève sans réserve à la divinité...
En me divinisant, il a trop fait peut-être ;
Mais de n'être pas Dieu, je ne suis plus le maître,
Je serais homme encor, si l'on m'eût consulté.

Et plus loin, Vestris fait allusion à sa prodigieuse légèreté :

Je pourrais m'élever, s'il était nécessaire,
Jusqu'aux lieux où la roue imite le tonnerre
Et l'on m'a vu parfois, redoublant de vigueur,
D'un firmament de toile atteindre la hauteur.

Vantardise à peine outrée, car de ce roi de la pirouette, Mme Vigée-Lebrun dit, dans ses *Mémoires* qu' « il s'élevait au ciel d'une manière si prodigieuse qu'on lui croyait des ailes ». Avant lui, cependant, un autre danseur avait obtenu le surnom de « Malter l'oiseau ». C'est précisément l'impression que nous produisent aujourd'hui les danseurs russes.

Les Vestris formaient d'ailleurs toute une dynastie. En 1800, on eut, sur la scène de l'Opéra, ce spectacle peu banal de *trois* danseurs du nom de Vestris paraissant dans le même ballet : le grand-père, Gaëtan, Auguste Vestris et son fils. A cette époque, d'ailleurs, le goût de la danse avait pénétré à tel point dans la société parisienne que les danseurs professionnels venaient s'exhiber dans les salons, au milieu des jeunes élégants à qui ils servaient de modèles.

En 1803, Vestris, dit M. Lanzac de Laborie,

dans son *Paris sous Napoléon : la Cour et la Ville*, se produisit ainsi à l'un des bals de Mme Récamier. Le musicien allemand Reichardt, qui le vit dans une soirée de l'hiver précédent, le tourne en ridicule ; il raille sa coiffure bizarre, son front interminable, l'immense cravate démodée qui lui couvrait le menton et ses cabrioles chorégraphiques déplacées dans un milieu mondain.

Mais certains amateurs égalaient les danseurs de profession, par leur agilité et leur science des entrechats et des jetés-battus. On faisait cercle dans les salons, on montait même sur les meubles pour les admirer. L'un des plus fameux fut Trénis, homme de bonne compagnie, mais dont la fatuité ne le cédait en rien à celle de Vestris. Il créa même une figure de quadrille qu'on nomma la *Trénitz*. Atteint du délire des grandeurs, Trénis finit ses jours dans un cabanon de Charenton.

A cette époque, Auguste Vestris trouva, sur la scène de l'Opéra, un rival remarquable en la personne de Louis Duport, danseur redoutable par sa légèreté, par la vigueur et la hardiesse de son exécution. Duport eut des partisans enthousiastes qui l'opposèrent à Vestris. Il se forma deux clans

parmi les amateurs de théâtre, et le poète Berchoux se prononça en faveur de Duport, dans son poème : *la Danse* ou *les Dieux de l'Opéra*. De là ses railleries contre Vestris. Cette cabale fit naître l'hostilité entre les deux rivaux ; ils s'accusèrent réciproquement de noirs desseins. En 1808, Duport, n'ayant pu obtenir l'emploi de maître de ballet, se dépita et émigra furtivement en Russie d'où il ne revint qu'en 1816. Il obtint à Pétersbourg des succès comme danseur et comme chorégraphe.

Les offres de la Russie, qui avaient déterminé Duport à la fuite, ne manquèrent pas à plusieurs autres danseurs célèbres de l'Opéra. Successivement Perrot, Saint-Léon, Petipa se laissèrent tenter par l'appât des roubles. Il en résulte qu'à toutes les époques, depuis le commencement du dix-huitième siècle, l'art chorégraphique français a été représenté soit en Pologne, soit en Russie et que, pour parvenir à la maîtrise qu'ils ont acquise dans la danse masculine, les Russes n'ont eu qu'à recueillir les leçons des transfuges de l'Opéra de Paris. Ils ne font dès lors aujourd'hui que rendre hommage aux créateurs de leur école de danse, en nous faisant admirer des talents formés selon les

traditions de la scène française, traditions tombées en désuétude auprès de nos danseurs[1].

1. P.-S. — Le succès des danseurs russes a, du reste, eu pour résultat d'amener la direction de notre Opéra à donner à la danse masculine une importance plus grande dans es ballets qu'elle a montés depuis cette époque.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Histoire des Concerts à l'Opéra	1
Les Oratorios de J.-F. Le Sueur	23
La Chapelle royale sous la Restauration	103
Les Mystères d'Isis, première adaptation française de la « Zauberflöte »	147
Les Autres Opéras de « Léonore »	171
Les *Lieder* de Weber	187
L'Unique opéra de Robert Schumann	225
Les Deux « Vaisseau-Fantôme »	257
L'Orchestre invisible	271
Les Ballets de Gluck	287
Danseurs russes et Danseurs français	297

3826. — Tours, imprimerie E. Arrault et Cie.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Librar
University of C
Date Due

MARS 21 1980
OCT 27 2005
UO30 OCT 2005
P.E.B./I.L.L.
JUIL 25 2007
MORSSET
UO JUIL 10 2007

a39003 001848539b

CE ML 0060
.S48 1914
COO SERVIERES, G EPISODES D
ACC# 1314405

Les Reliures Caro
TEL: (819) 686-2059
(MTL) 255-5263